TIBERIU LIVIU VLAD

Forma nemuririi

Morfologia reprezentării artistice



UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ŞI DESIGN



Editura ARTES Iaşi
2003

TIBERIU LIVIU VLAD

Forma nemuririi

Morfologia reprezentării artistice

UNIVERSITATEA DE ARTE"GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ŞI DESIGN



Editura ARTES Iaşi
2003



Iată că un coleg, deopotrivă anatomist şi pictor, construieşte un veritabil tratat despre anatomie şi estetică. Relaţia este atât de firească încât chestiunile de ordin teoretic, docte dar nu pedante, susţin evoluţia în fapt a conceptului de frumos din antichitate şi până astăzi. Informaţia este largă, variată şi utilizată cu discreţia celui care nu doreşte să pară erudit, ci doar convingător. Tiberiu Vlad deţine arta selecţiei atente, fără a poza sub masca unei atitudini savante. Tratează subiectul cu profesionalism şi pe alocuri se lasă surprins de bogăţia materialului. Leonardescul *pittura e una cosa mentale* voia să semnifice, în plină Renaştere, că arta picturii se desprindea uşor din matca unui meşteşug artizanal, fie el şi încărcat de genialitate, spre a se aşeza acolo unde îi era locul: în sfera spiritualului. Inteligenţa artiştilor, profitabilele prietenii culturale cu literaţii şi filosofii vremii, atunci când nu erau ei înşişi aşa ceva, aveau menirea să le disciplineze gândirea şi să le înflăcăreze imaginaţia. Nu degeaba spiritul timpului încerca să logodească antichitatea greacă cu noul umanism al Renaşterii, printr-o considerabilă amplificare a raporturilor dintre om şi Dumnezeu, dintre arte şi filosofie.

Inteligenţa artiştilor, deseori prezentă în opere dar arareori identificată ca atare, presupune o relaţie cordială între intuiţie şi culturalitate. În absenţa unui element al binomului, se produce o ruptură ce poate genera eşecul demersului creator. În fond, inteligenţa slujeşte intuiţiei şi-i asigură finalitatea. Din această categorie face parte Tiberiu Vlad, artist şi profesor în acelaşi timp, disponibil pentru o hermeneutică a impulsurilor native dar şi al exerciţiului cerebralităţii. El înţelege şi cultivă ca program estetic personal teoria adiacenţelor într-o viziune integratoare. Apelează la anatomie pentru a descoperi legile armoniei şi ale proporţiilor. Propria viziune convoacă dintr-un depozit al memoriei elemente definitorii spre a alcătui noi sinteze. Citează aceste elemente, dar reconferă în context valenţe expresive noi. Tiberiu Vlad sesizează sinteză dintre artele orientului şi experienţa magnifică a funerarului egiptean. Ataşat unei auguste arhaităţi, el priveşte din perspectiva artei minoice sinteza dintre viziunea egiptenilor şi modul în care se exprimau vechii greci. Frescele, ceramica, bijuteriile descoperite de sir Evans la Cnossos, arhitectura simbolică a palatului-labirint, ritualurile îi fertilizează

cercetarea şi convoacă într-o viziune polisemantică, originală, toate elementele ce-i pot împlini discursul. Ca să poţi cita adecvat trebuie mai întâi să ai acces la surse. Apoi, să decodezi corect mesajele aparent absconse. În fine, juxtapunerea lor trebuie să fie compatibilă cu viziunea, deoarece doar ea poate conferi surprinzătoare semnificaţii conotative. Ştim sigur că principalele referiri plastice ale omului preistoric ţinteau universul lui imediat, căruia îi atribuia dimensiuni mitologice şi simbolice. Restrângerea comentariilor finale asupra problematicii calului în artă trimite obligatoriu la statuarul grec, unde acesta deţine un rol privilegiat. Este suficient să evocăm *Cavalerii melancolici* din frizele Parthenonului sau *Capul de cal* eternizat de Phidias spre a sesiza atitudinea grecilor, a antichităţii greceşti, elenistice şi greco-romane. Calul căpătase o normă estetică şi deţinea rolul de argument în susţinerea principiilor Kalokagatiei. Statuarul european, dar şi cel oriental, a exploatat suculent expresivitatea animalului şi a conferit calului atribute eroice pe măsura ilustrului personaj cu care făcea aproape corp comun. Mişcarea, impresia de măreţie, de aristocraţie chiar, evocă şi acum actualitatea motivului şi justifică orice analiză din perspectivă teoretică cu finalitate didactică.

Tiberiu Vlad impune prin acurateţea observaţiilor, exactitatea detaliilor şi deschiderile pluridisciplinare ale studiilor aplicate domeniului. O relectură a antichităţii îngăduie, poate nostalgic, o recuperare a izvoarelor. Recitind antichitatea Tiberiu Vlad sfârşeşte prin a fi foarte, dar neostentativ, modern.

Valentin Ciucă

Morfologia reprezentării artistice își propune să elucideze raportul dintre diversitatea formelor viului și opera de artă, rezultat al transferării acestora din planul existenței în cel spiritual al culturii. Ea nu se oprește însă la tehnicile și genurile consacrate de transpunere artistică, ci le încadrează și redistribuie în două modalități conceptuale fundamentale: **reprezentarea tri-dimensională** și **bi-dimensională**. Din punct de vedere mental este mai laborioasă reprezentarea plană, întrucât trecerea unui volum în registrul bi-dimensional se face mai dificil, sacrificând adesea coerența strict optică. Astfel, relieful și variantele sale, tehnologic și tradițional aparținând sculpturii, din punctul de vedere al morfologiei reprezentării, intră la reprezentarea plană. Ele sunt concepute și receptate bi-dimensional, deci mai aproape de desen, gravură și pictură.

Calitățile estetice ale variatei game de forme anatomice umane și animaliere se transformă în **valoare artistică**, pornind de la **premisele socio-culturale** ale epocii, în cadrul căreia este transfigurată subiectiv de individualitatea creatorului. Etimologic, termenul de *morfologie* = vorbire despre forme, vine din limba greacă, *morphe* = formă, *logos* = cuvânt.

Acest studiu nu trece în revistă numeroase opere remarcabile, nici mulți dintre artiștii importanți, ci încearcă să deslușească motivațiile fundamentale ale reprezentării artistice, în cadrul specific unei epoci sau al unui curent. Analiza anatomică a formelor viului reprezentate în operele de artă sau sinteza morfologiei sunt îmbogățite prin considerații de ordin estetic. Importante devin asfel, **faptele înnoitoare**, deschizătoare de drumuri și ulterioarele dezvoltări, ce le marchează **apogeul**.

Morfologia reprezentării artistice are un pronunțat caracter interdisciplinar, sintetizând cunoștiințe de estetică, psihologie, mitologie, anatomie și morfologie artistică, antropologia, istoria și teoria artei. Ea își propune să răspundă, adesea prin descriere, la întrebările: *de ce?* și *în ce fel?* sunt reprezentați oamenii și animalele în artă.

Autorul

Precizări conceptuale

Atitudinea estetică este definită prin contemplaţie şi deschidere sensibilă, prin intermediul *senzorialităţii*, faţă de aspectele impresionante ale realităţii naturale, ale vieţii sociale şi ale artei. Ea este fundamentală pentru înţelegerea motivaţiei operei şi este premisa creaţiei artistice şi a receptării estetice. În cadrul atitudinii estetice, ce nu presupune obligatoriu pasivitate, se manifestă şi capacitatea creatoare a artistului. Activitatea artistică plastică îşi are rădăcinile într-un comportament organic, născut în mod natural din interrelaţia vizuală şi tactilă om-mediu, prin intermediul simţurilor sale specializate: simţul proporţiilor, culorilor, valorilor, ritmului etc. Ea se manifestă prin selectarea şi organizarea deliberată sau spontană, în compoziţii, a materialului asupra căruia se acţionează. Astfel, binomul creaţie artistică – receptare estetică este inclus în sfera mai largă a atitudinii estetice, care este postura receptorului operei dar şi a celui ce este impresionat de fiinţe, fenomene naturale sau obiecte de uz comun cu însuşiri similare.

Calităţi estetice, calităţi artistice Atitudinea estetică se manifestă deci prin capacitatea de a contempla cu satisfacţie, cu bucurie specifică, natura, frumuseţea anatomică umană şi animalieră sau rezultatele creativităţii omului, cum sunt obiectele de artă sau cele utilitare.

Calităţile estetice sunt particularităţile ce realizează o legătură între subiect şi obiectul sau fiinţa ce posedă, printre alte proprietăţi, şi pe acelea adecvate luării de către apreciator a unei atitudini contemplative, dezinteresate extrinsec. Calităţile estetice ale unui aspect din natură, ale omului, ale unei fiinţe sau ale unui obiect de uz comun, emerg dintre sau *survin* dintre calităţile non-estetice ale respectivului obiect sau fiinţă.

Deşi este o trăire existenţială, subiectivă, de natură *spirituală*, **valoarea estetică** aparţine realităţilor naturale sau artificiale utilitare, care eventual au şi însuşiri ce ne pot impresiona. Aprecierea, în acest caz, se face asupra unui obiect care este în primul rând de natură extra-artistică iar suportul ei material are o finalitate predominant non-estetică.

Calităţile artistice aparţin exclusiv obiectului creat de un autor, fie el şi anonim, în mod mai mult sau mai puţin intenţionat, pentru a fi apreciat de un receptor (subiect contemplator al obiectului de artă şi nu al obiectului estetic). Artistic este un epitet rezervat numai procesului de creaţie al omului şi rezultatului activităţilor sale: opera. O calitate artistică este deci o propritate aparţinând doar obiectului cultural, prin care calităţile estetice şi de altă natură, conţinute în acesta, sunt *puse în valoare* cu măiestrie şi făcute accesibile publicului. Calităţile artistice sunt aşadar cele hotărâtoare în aprecierea valorii unei opere, prin ele se spiritualizează şi mai mult calităţile estetice, ce o preced şi sunt incluse în ea. Aceasta se face, în primul rând, prin perfecta cunoaştere şi interpretarea adecvată a impresiilor oferite de real. Procesul are şi inedite implicaţii reciproce. De multe ori, perceperea calităţilor estetice ale modelelor vii este facilitată şi influenţată de felul cum, publicul le-a descoperit în artă, prin educaţie estetică.

Valoarea artistică se identifică strict în cadrul culturii, este de factură spirituală şi se referă la o compoziţie, o operă cu finalitate esenţialmente ideală. Ea aparţine exclusiv obiectului creat anume pentru a fi contemplat şi receptat estetic de public. Opera de artă are un pronunţat caracter sintetic, înglobând în ea calităţi de diferite tipuri: artistice, estetice, etice, filosofice, cognitive, religioase. Topite în structura imaginii artistice, ele exprimă unitatea dintre *autonom şi heteronom*. Valoarea artistică este dată de

măiestria autorului, prin care calităţile estetice şi nu numai, conţinute în operă, sunt maximalizate şi făcute accesibile receptorului.

Opera de artă se înscrie în cadrul unui curent sau al unui stil şi, în funcţie de gen sau specie, este evaluată după **criterii estetice** specializate, norme proprii ce ghidează judecata estetică într-un mod similar cu cele din disciplinele socio-umane. Ele sunt instrumente intelectuale fundamentale pentru a defini noţiunile, teoriile sau calităţile, şi pentru a realiza clasificări, valorizări şi erarhii, în limitele unui relativism inevitabil. Situate între polii *obiectivismului* realist şi a diverselor interpretări *idealist-subiective,* ele sunt modalităţi specifice prin care opera se împlineşte şi trăieşte ca atare în procesul de receptare, permanent însoţit de aprecieri în funcţie de anumite valori. Raportate la contextul socio-cultural, motivaţiile artei au o mare diversitate, imboldul creator putând avea surse de ordin magic, religios, dorinţa de a materializa gândirea în obiecte care să supravieţuiască sau un simplu joc de imitaţie însoţit de plăcerea de a da formă. Spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea artistică nu sunt fizic uniforme şi fără coloratură. Aşa se explică de ce valorizarea diferă de la o epocă culturală la alta. Astfel, capodoperele omenirii sunt aşezate individual, pe aceeaşi orizontală a timpului. Paradoxal, vechimea sporeşte atractivitatea şi pregnanţa acestora. Noile pretendente cel mult li se pot alătura, neputându-le ştirbi strălucirea. Ideea egalităţii capodoperelor cu ele însele, fiecare epocă culturală fiind caracterizată de valori specifice, duce la dificultatea transferului criterilor estetice. Se poate vorbi deci, de un progres al tehnicilor şi mai puţin de un progres al artei însăşi. A demonstra valoarea unei opere înseamnă a evidenţia calităţile artistice proprii acesteia, prin prisma unor principii semnificative în cadrul unui anumit stil.

Premise reconstructive ale originilor artei

Din totdeauna oamenii au fost atraşi de înţelegerea propriului lor trecut. Ei au căutat în rădăcinile lor, modele de acţiune şi justificare a motivaţiilor şi aprecierilor culturale. Necesitatea de a căuta profunzimile originarităţii este o tentaţie irezistibilă, aproape instinctuală. Este în strânsă legătură cu acea curiozitate epistemologică, motivaţie adânc înrădăcinată în mintea omului, care stă la baza oricărei cunoaşteri. Sursa creativităţii artistice umane se află în imboldul de a exprima propriile imagini interioare. Acest lucru este reliefat de autorul Cărţii Facerii, atunci când descrie crearea omului: *apoi Dumnezeu a zis: Să-l facem pe om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră.* Cuvintele cheie *a face, a crea* şi *chip* (imagine) definesc principiul divin al creativităţii. Dacă omul este creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, înseamnă că şi el are propria sa putere de creaţie. Din neant artistul plăsmuieşte chip, în haos el aduce ordinea. Omul, prin artă, investighează realul dar întrevede şi irealul, trecutul şi viitorul, tranzitoriul şi eternitatea. *Ce a fost va mai fi şi ce s-a făcut se va mai face: nu este nimic nou sub soare.* Aşa spune Ecleziastul.

Căutarea începuturilor este şi căutarea unei continuităţi întrucât numai ştiind de unde vine poate şti omul şi unde se duce. Pathosul descifrării misterelor trecutului şi căutarea sursei iniţiale duc uneori la speculaţii şi la apariţia mitologiilor originii dar *premisele reconstructive* filosofice, psihologice, arheologice şi tehnice se completează reciproc şi parcurg un drum de la exerciţiul intelectual speculativ spre certitudini ferm probate, acceptate şi confirmate. Teoriile idealiste pun la originile lui *homo aesteticus* aşa numita *voinţă de artă.* Metafizica vede în artă expresia misterului transcedental sau ideea absolută.

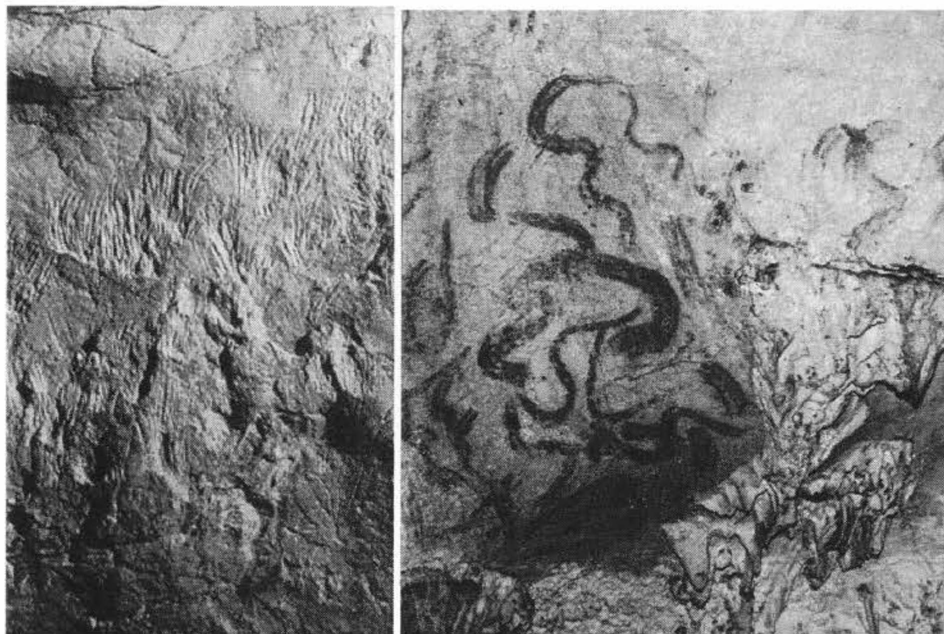
Impulsul creativ poate avea surse de de ordin magic, religios, dorința de a materializa gândirea în obiecte care să supraviețuiască sau un simplu **joc de imitație**, însoțit de plăcerea de a da formă, deci de *poiesis*. Iluzia și metafora se obțin prin asemănare, deci prin *mimesis*. Johan Huizinga (1872-1945), în celebrul său eseu Homo Ludens, delimitează net conceptul de joc de cel cu sens peiorativ de puerilism. În concepția sa, *jocul este o funcție a culturii*, o motivație internă ce poate fi decelată la temelia multor domenii spirituale: morală, știință, artă, religie. Ea este prezentă, de la origini, până în fazele superioare ale civilizațiilor, care adesea implică și inevitabilul declin.

Platon este inițiatorul evidențierii relației artă-joc: *în ce privește ornamentația și pictura și toate imitațiile care se folosesc de ele și de muzică, realizate numai pentru procurarea plăcerii noastre, este nimerit să la adunăm sub un singur nume,.acela de amuzament, căci nici una dintre ele nu este practicată cu un scop serios, ci toate numai de dragul jocului.* Imanuel Kant precizează faptul că arta este o activitate suficientă sieși, motivată deci prioritar intrinsec, prin plăcerea estetică a frumosului definit ca *finalitate fără scop.* Arta este un joc fericit al facultăților spiritului, mai cu seamă al imaginației, privită ca o distracție, în opoziție cu memoria și intelectul. *A exprima ceea ce este inexprimabil, într-o anumită reprezentare și pentru a face universul comunicabil, fie că mijlocul de expresiune întrebuințat este graiul, pictura sau plastica trebuie să posezi puterea de a cuprinde repede jocul trecător al imaginației într-un concept care se poate comunica fără constrângerea regulilor.*

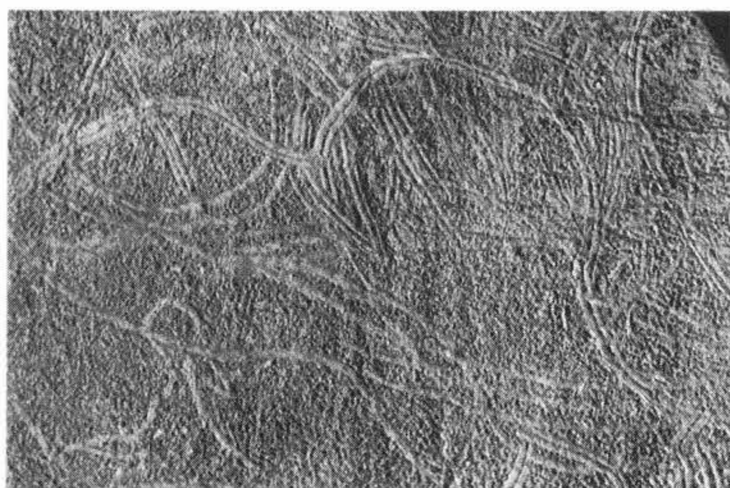
În concepția lui Schiller, prin care se asociază noțiunea de joc cu originile activității artistice, se pornește de la trei instincte fundamentale: *instinctul material, instinctul formal și instinctul ludic, jocul.* Acesta se caracterizează printr-o abundență de energie al cărei exces se consumă de

dragul de a se consuma. Unii gânditori includ astfel în sfera mai largă a jocului şi arta. Astfel, la omul primitiv, dansul ritual imită activităţile strict necesare traiului. Vânătoarea, lupta şi munca sunt motivate prioritar extrinsec. Scopul lor, răsplata ulterioară, se află în afara activităţii propriu-zise. Jocul însă este motivat şi se face pentru el însuşi, printr-un consum dezinteresat de energie care devine *scop în sine*, activitate motivată prioritar intrinsec şi cu o importantă componentă hedonică. Din păcate, una din activităţile iniţial vital necesare omului, vânătoarea, se transformă treptat, odată cu înfrângerea definitivă a regnului animal, într-o astfel de „plăcere în sine", adesea motivată doar de snobism. De fapt, orice activitate omenească normală poate fi dublu motivată atât intrinsec cât şi extrinsec. Pentru unii, o anumită activitate poate fi o corvoadă iar pentru alţii aceeaşi activitate poate fi cea mai mare delectare. Sau pentru acelaşi om, aceeaşi activitate poate fi câteodată plăcere şi alteori corvoadă, adevărată luptă cu sine. Animalul şi copilul se joacă pentru că le face plăcere, printr-o acţiune liber şi conştient asumată. Jocul apare astfel, cu mult înaintea culturii, ca un moment *de respiro* în încordata luptă cu viaţa, fiind totuşi unul din cele mai reale scopuri ale ei. Plăcerea estetică totuşi, nu poate fi încorporată şi subordonată forţat ideii de joc. În cadrul acestuia, ea este de fapt jocul cel mai aristocratic al minţii omului. Unele din teoriile apariţiei picturii şi sculpturii accentuează importanţa plăcerii manipulării prin joc a materialelor plastice. Pentru umanitate, eliberarea mâinii are o importanţă crucială. Cu mâinile omul primitiv îşi obţine hrana, abilităţile mânii de a crea arme şi unelte îl avantajează în lupta cu animalul sălbatic. Tot cu ajutorul mâinii, prin gesturi expresive, el îşi comunică gândurile semenilor săi. Omul primitiv pune semne pe ambient, imitând urmele pe care urşii le lasă pe pereţii cavernelor.

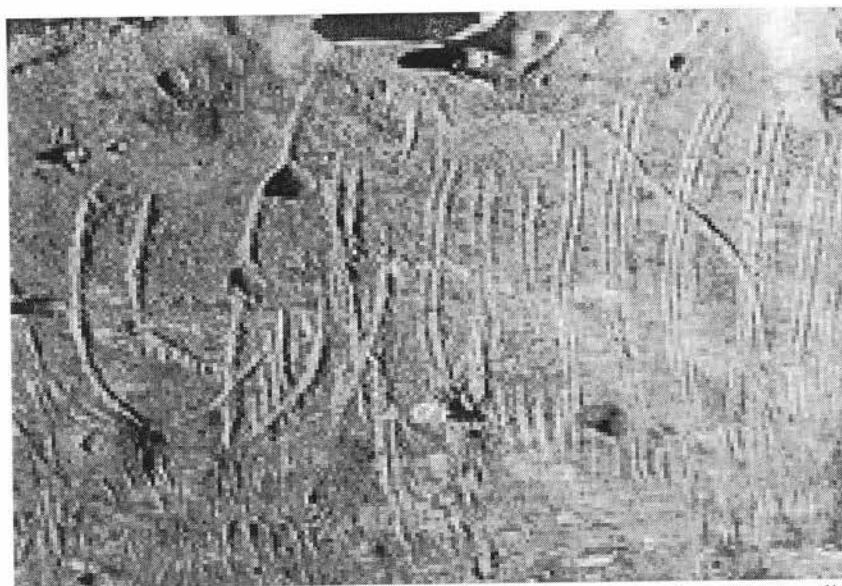
Își trece degetele peste lutul moale al grotei și lasă semne paralele, meandrele numite mai târziu de cercetători „macaroane".



Grota Cosquer, Sormiou, Franța. Serii de trasee digitale asemănătoare cu urmele de urs.
Grota La Pileta, Spania. *Macaronis* , meandre de culoare trasate cu degetele.



Pech-Merle. Unele trasee digitale evocă, fortuit, profile animaliere sau antroponorfe, probabile siluete de mamut și femeie, trasate cu degetele pe stratul de argilă. Dârile lăsate de degete în argila de pe pereți capătă uneori sens imitativ, aparând diferite siluete. Rezultă primele figurative de acum 40.000 de ani.

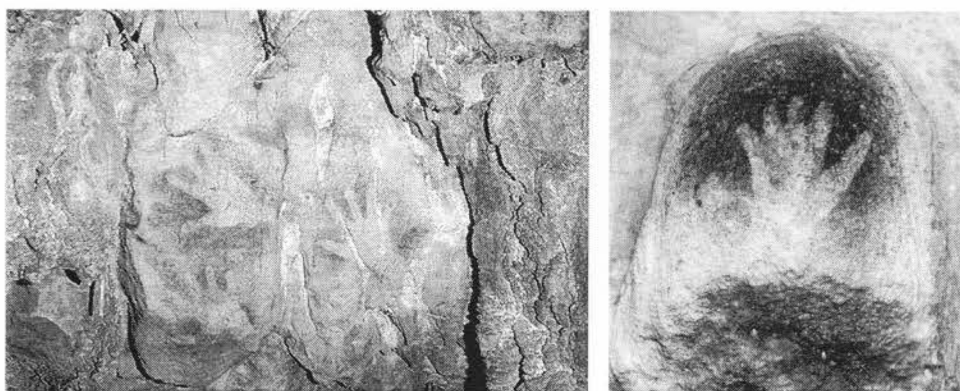


Grota Rouffignac, Franța. Mamut conturat intenționat printre trasee digitale ritmice. Această teorie pare totuşi justificată mai mult de dorința autorilor de a prezenta arta evoluând de la *simplu la complex* şi de la *întâplător la intenționat.*



Grota Chauvet, Franța. Bufniță conturată cu degetele în stratul subțire de argilă de pe perete peşterii. Omul preistoric sesizează felul cum bufnița poate să-şi întoarcă capul la 180° şi să privească înapoi peste propriile aripi.

Uneori apare amprenta mâinii întregi şi chiar a antebraţului, mânjite cu culori pentru decorările corporale şi pe pereţii cavernelor. Alteori se aplică mâna şi se foloseşte drept şablon peste care se suflă culoarea. Printre degetele răsfirate conturul acesteia este prins prin pulverizare de pigmenţi sau mangal, procedeu numit de cercetătorii francezi *sufflage*. Nu este practic vorba de reprezentări dar apare o dedublare a formei anatomice, negativul acesteia. Analogiile de formă fac posibile viitoarele semnificaţii magice deoarece primitivul nu face distincţie între reprezentare şi forma vie reprezentată, între artă şi viaţă.



Grotele La Garma, Spania şi Gargas, Hautes-Pyrénées, Franţa. Mână cu degete amputate, probabil din motivaţie magică.



Pech Merle, Franţa. *Caii pătaţi* şi mâini imprimate prin *sufflage* de mangal.

De la forma în sine se trece la forma cu putere de **a comunica,** deci la informație. Necesitatea de a comunica este una din originile artei. Conform concepției lui André Leroi – Gourhan, reprezentarea figurativă plastică ia naștere odată cu începuturile lui homo-sapiens și este parte integrantă din sistemul vieții de relație. Este subordonată valorilor psihicului în general, prin intermediul simțului văzului, și componentei efectorii, motricitatea conștientă: *gestul mâinii sub controlul creierului prin simțul văzului.*

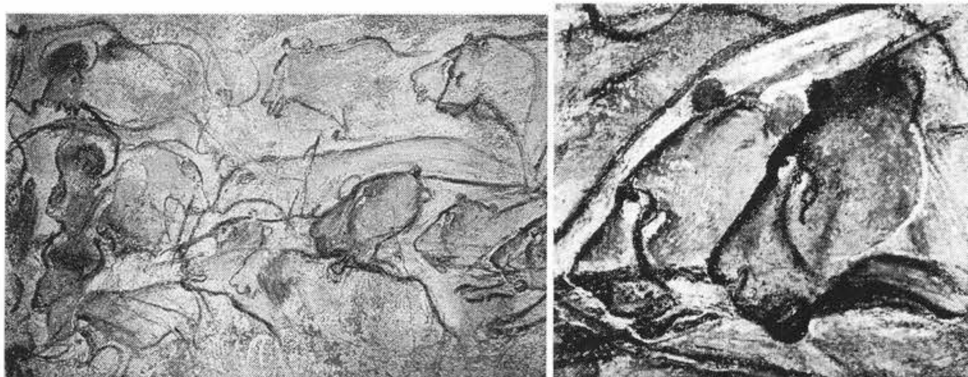
Primul pas în acest sens este gestul imitativ – comunicativ cu mâna în aer, imitând animalele în mișcarea, ținuta, atitudinea sau particularitățile lor anatomice. Descrierea gestică se face în paralel cu strigăte guturale ce vor genera ulterior, limbajul vorbit. În cazul unei înțelegeri precare, se trece la descrierea plastică, prin desene pe nisip. Astfel, desenul figurativ cu scop de comunicare, printr-un contur sumar dar cu calități imitative, stă la rădăcina artelor plastice. Desenul explicativ ce însoțește gesturile și limbajul primitiv sunt deci mult mai vechi decât ornamentul artistic. La începuturile *desenatului* stă însă semnul de care vânătorul se folosește din timpuri străvechi: ramura ruptă cu scopuri orientative, întipărirea urmei piciorului sau mâinii în argilă etc. Imitarea are deci scopuri eminamente practice din care se naște apoi scrierea ideografică. La origine, arta figurativă este direct legată de limbaj iar sensul este apropiat de viitoarea scriitură. Desenatul explică astfel primele grafisme, ce trec de la schemă la scriitură.

Explicația originii artei prin necesitatea comunicării interumane pare o motivație veridică, dar cu totul opusă celei ludice. Ea nu derivă dintr-o atitudine de căutare a plăcerii, care este predominant intimă, individualistă deci egocentrică. Comunicarea între indivizi se bazează mai ales pe instinctul de solidaritate gregară, născut din necesitatea semnalării mai ales a pericolelor ce pândesc colectivitatea sau, în cel mai bun caz, de transmitere a

unei eficiențe de adaptare. Aici, la originea fenomenului, nu mai poate fi căutat jocul, ci mai degrabă spaima și anxietatea. Aceste teorii pun la fundamentul și dezvoltarea inițială a artelor, limbajul vorbit, în cazul muzicii, poeziei și dansului și limbajul scris, în cazul picturii și sculpturii. Sunt teorii intelectualiste care urmează filiera: instinct gregar → necesitatea comunicării → limbaj → artă.



Grota Chauvet. Prima reprezentare a unui leopard, cunoscută până acum. Semnalarea primejdiei, a pericolelor la adresa societății, poate fi o motivație pentru demersul artistic.

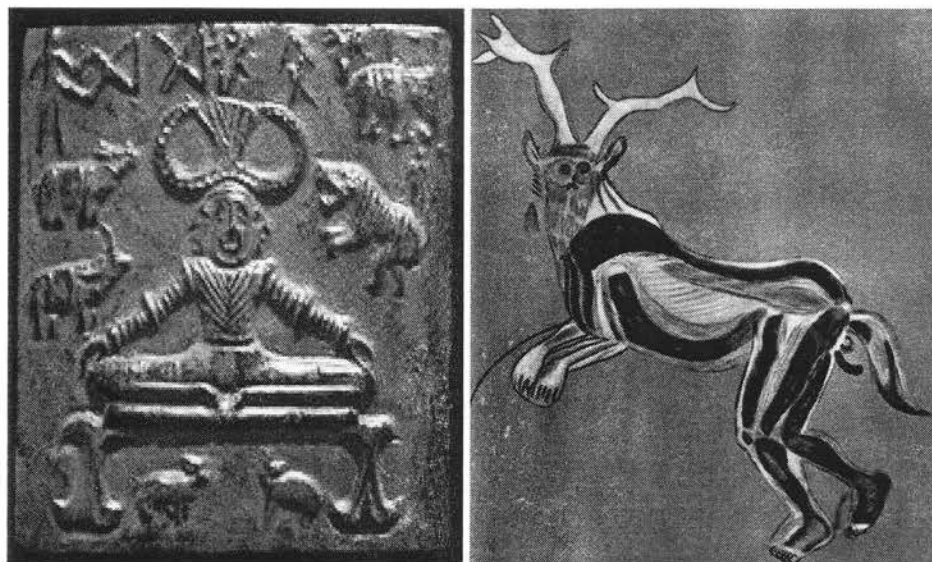


Grota Chauvet Lei urmărind bizonul, una din rarele **scene** din arta paleolitică.35000 î.Ch.

Atitudinea de îngrijorare, poate fi şi una din explicaţiile originilor reprezentării suferinţei în artă. Să fie oare asta o explicaţie la aspectele clar agresive, cu asperităţi, de căutare deliberată a urâtului, răului social şi monstruosului patologic în artă? Explicaţia originii artei prin necesitatea comunicării pare o motivaţie veridică dar cu totul opusă celei ludice.

În estetica sa, Tudor Vianu susţine ideea că omul este în mod natural artist, motivat în această atitudine de un instinct artistic primitiv. Acţiunea de a prelua obiecte materiale în scopul de a le da organizare expresivă şi unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls constitutiv al sufletului şi nu este nevoie de invocarea altor condiţii pentru a se explica apariţia lui. Autorul subliniază totuşi că aceste condiţii extra-artistice pot consolida acest instinct, reprezentând factorul *heteronom* în dezvotarea artei, instinctul artistic primitiv fiind factorul intern, *autonom*, dimensiune definitorie a esenţei umane. Tudor Vianu accentuează caracterul **sincretic** al originei artei arătând că *îndeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se dezvoltă în creaţia artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor heteronomice care constituiesc cuprinsul vieţii sociale.* Se accentuează astfel importanţa factorilor primi ai originei artei de ordin bio-psiho-social, împletiţi cu plăcerea tactilă a motricităţii şi senzorialului. Sentimentul metaforei apare prin asemănarea şi imitarea *viului de către viu.* Arta dramatică trece de la gesturi, pantomimică şi atitudini, la deghizări şi măşti. Iluzia asemănării este apoi adâncită prin folosirea pieilor de animale, devenind din dramatică, fizică. Sursele artelor figurative sunt legate deci de instinctul de imitaţie. La omul primitiv, în cursul ceremoniilor magice, se cristalizează un ritual sincretic în care dansul, ritmul, costumul şi masca imită de obicei animalele în gesturile, pantomimica şi atitudinile lor specifice. Măştile marchează

subordonarea manifestărilor artistice plastice, ceremoniilor magice. De la tatuarea feţei şi altor părţi ale corpului se trece la modelarea măştilor în argilă sau sculptarea lor în lemn.



Sigiliu cu reprezentarea lui Pashupati, zeitate indiană a animalelor, mileniul 3 î. Ch. Pashupati poartă o mască împodobită cu coarne şi este înconjurat de animale.

Desen celebru al Abatelui H.Breuil, releveu după o creatură fabuloasă, om-animal, gravată pe peretele grotei Troi-Freres. *Vrăjitorul* este de fapt un şaman ce poartă mască cu coarne şi imită prin mişcări de dans ritual, un comportament animalic. Măştile exprimă spaima în faţa forţelor supranaturale şi transferă puterile lor magice în corpul purtătorului ei. Ele sunt primele obiecte artistice în care tragicul şi comicul se întrepătrund, sublimul se învecinează cu hidosul.

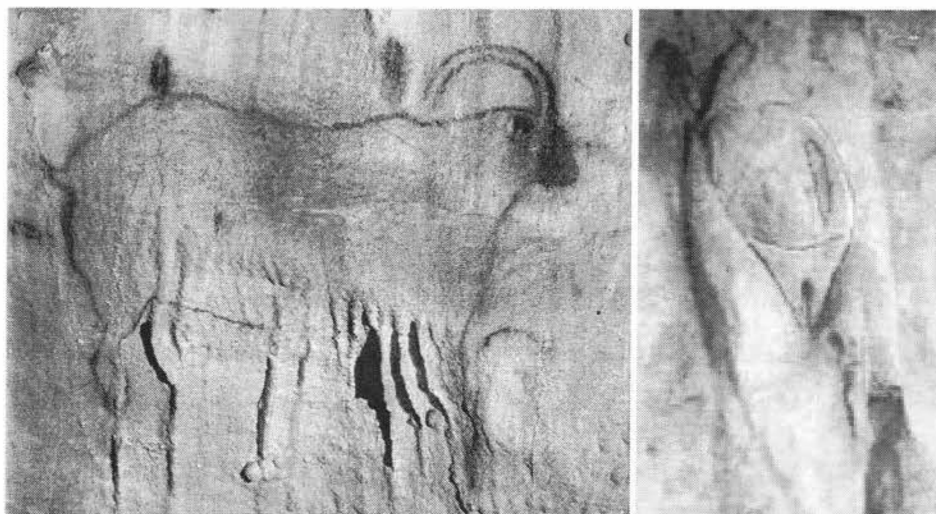
Activitatea artistică plastică îşi are rădăcinile într-un comportament organic născut în mod natural din interrelaţia vizuală om-mediu, prin intermediul simţurilor sale specializate: simţul mişcării, al proporţiilor, al culorilor şi al valorilor. Ea se desfăşoară în cadru mai larg al atitudinii estetice, în care omul contemplează şi se emoţionează oarecum pasiv în faţa „realizărilor naturii" sau a realităţilor de prim ordin ale Creatorului suprem. Astfel binomul creaţie-receptare artistică este inclus în sfera mai largă a atitudinii estetice. La originea artelor plastice stă sensibilitatea estetică a lui

homo-sapiens în fața unor pietre mai deosebite, cu forme regulate, ce sugerează perfecțiunea, sau care au culoarea naturală mai saturată.

Cochilii de amoniți fosili cu interesante spirale, cristale, dinți de animale, în special canini, fragmente de minereu de plumb sau fier sunt „colecționate" pentru calitățile lor estetice. Aptitudinea delectării prin simțul proporțiilor, ceea ce grecii vor numi mai târziu, *simetrie* (bine dimensionat) este absolut naturală. Această capacitate va fi transmisă genetic și prin educație, întărită și îmbogățită de-a lungul generațiilor. Exercițiul necontenit și transpunerea nemijlocită în viață a acestor aptitudini explică îmbogățirea sensibilității umane. Inițial, simțurile și instinctele sunt doar fiziologice, neutre, fără preferințe cromatice, tonale sau morfologice. Abia după un lung exercițiu, în condițiile culturii, ele capătă atribute estetice.

Arta figurativă propriu-zisă este precedată de interesul pentru unele forme naturale, intrate în câmpul perceptiv al omului primitiv, cu putere de evocare a imaginilor semnificative din universul său interior (animale, pești, păsări, femeie). Existența și psihologia de prădător a omului primitiv determină „gustul" și preferințele sale estetice. Percepția puterii de fascinație a animalelor duce la colecționarea de trofee, care prin eficiență magică îi vor transmite vânătorului calitățile speciei respective. Convingerea că o bucată de piatră poate deveni un animal viu, ideea identității dintre obiect și copia sa este premisa ulterioarei reprezentări artistice. El „colecționează" mai întâi astfel de obiecte. Chiar dacă nu aparțin direct lumii vii, ele sugerează unele din proprietățile acesteia. Este incitantă descoperirea în natură a unor forme expresive, reflectări împietrite ale unei gândiri imaginative. Perioada prefigurativă începe cu adunatul de astfel de *curiozități*. Sunt prime manifestări estetice descoperite printre uneltele de silex, fiind deci dovezi științifice arheologice.

Reprezentarea figurativa se bazează pe capacitatea psihologică a perceperii formelor existente în mod virtual. Chiar dacă nu este vorba de o căutare conștientă iar atractivitatea formelor este inițial doar o proprietate la trecerea de la biologic spre psiho-social, stăpânirea treptată a mijlocului de a prevedea forma, de a o izola din mediu și de a o prelucra spre desăvârșire, denotă un potențial apreciabil al instinctului figurativ. Sentimentele estetice nu lasă urme arheologice dar putem presupune că strămoșii noștri nu au fost insensibili la frumusețea florilor sau a apusurilor de soare, a orizontalei mării sau a înălțimilor amețitoare ale piscurilor înzăpezite. Treptat, omul primitiv începe să recunoască la modul aluziv în diferitele forme naturale ale norilor sau în plasticitatea întâmplătoare a rocilor cu crăpături și asperități, bineînțeles animalele și femeia care îl preocupă în mod vital și îi captivează interesul în mod instinctual.



Grota Cougnac. Marele ibex (bouquetin) roșu. Membrele caprinei sunt ingenios figurate prin specularea formelor sugestive ale rocii pereților.

Angles-sur-L'Anglin. Pelvis feminin întrevăzut în formele rocii peretelui, cu marcarea explicită prin gravare a vulvei.

Liniile, formele accidentale naturale ale pereţiilor grotelor sunt apoi corectate, atenuate sau accentuate, după caz. Completarea şi desăvârşirea asemănării este intim legată de folosirea deliberată a hazardului şi specularea iscusită a posibilităţilor materialului brut, a formelor naturale dar şi adăugarea unora noi: relieful şi culoarea stâncii sunt folosite ca atare acolo unde se potrivesc dar sunt răzuite sau fasonate în alte părţi.

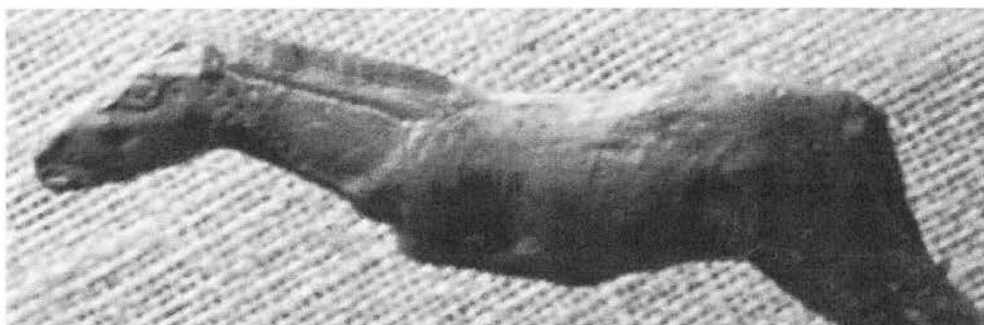
A contura mai precis, a adăuga sau a elimina aspectele de prisos, accentuând astfel asemănarea, înseamnă a apropia din punct de vedere vizual cei doi termeni ai metaforei: aspectul real al animalului şi jocul naturii ce a obţinut elementele plastice respective cu putere de a stârni iluzia.

Imanuel Kant, întemeietorul *antropologiei filosofice*, ne dă perspectiva să cercetăm procesualitatea saltului de la psihismul animal la cel uman, făuritor de cultură. Reprezentarea figurativă se bazează pe capacitatea psihologică a perceperii formelor existente în mod virtual, chiar dacă nu este vorba de o căutare conştientă. Atractivitatea formelor este iniţial doar o proprietate la trecerea biologicului spre psiho-social dar stăpânirea treptată a mijloacelor de a prevedea forma, de a o izola din mediu şi de a o prelucra spre desăvârşire denotă un potenţial apreciabil al instinctului figurativ. Exemple ale instinctului de imitaţie, în regnul animal, pot fi binecunoscutele maimuţe şi papagali sau chiar mierlele sălbatice care pot „învăţa" de la cele captive pasaje melodice, la rândul lor imitate după arii muzicale. Rudimente de receptare estetică pot fi decelate în simţul ritmului pe care îl au unele primate libere sau în captivitate. Teoriile biologizante, bazate pe supra-estimarea legăturii filogenetice animal-om, explică atitudinea estetică prin teoria selecţiei sexuale. Conform acesteia, în perioadele de reproducere, femelele selecţionază, preferând masculii mai arătoşi, bogat împodobiţi cromatic, care cântă irezistibil şi fac o adevărată paradă sexuală cu mişcări

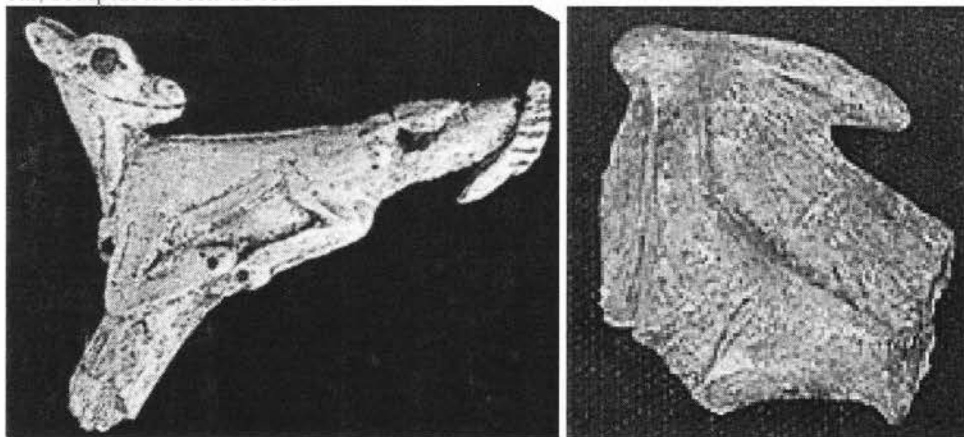
specifice. Aşa este cazul păunilor şi fazanilor, care adoptă posturi, ce pun în evidenţă frumuseţea multicoloră a penajului lor. Această paradă se complică în unele cazuri până la un fel de dans, care împreună cu etalarea podoabei penajului bogat, viu colorat, şi măiestria cântecului, formează un repertoriu ce-i asigură individului succesul împerecherii. În această efervescenţă instinctuală, în care uneori cântă atât masculii cât şi femelele, se poate desluşi o tentaţie a imitaţiei. Aceste comportamente, transmise ereditar, ajung prin salturi calitative la capacităţile artistice specific umane.

Desigur, aceste teorii trec sub tăcere sau pun în surdină deosebirile calitative dintre nivelul psiho-social, specific uman, şi instinctualitatea definitorie pentru regnul animal. Adânca lor legătură nu poate fi însă nici ea ignorată. Omul este o fiinţă bazată pe comportamente natural instinctuale dar şi, cu mult, altceva. Comportamentul uman se distinge tocmai prin capacitatea de a-şi reprima şi controla conştient aceste instincte. Prin dimensiunea socialului, culturalului şi productivitatea specifică, omul se descoperă pe sine şi aşează între sine şi natură, *cultura*.

Mihai Ralea recunoaşte înrudirea dintre animal şi om dar explică antropogeneza punând accent pe discontinuitate, autonomie şi mutaţie. El explică arta şi capacităţile creatoare, ce-l definesc pe *homo faber* prin excelenţă, pe seama trebuinţelor şi tendinţelor *tehnice* ale omului. Originile artei se îngemănează cu începuturile procesului muncii, în timpul şi desfăşurarea căruia apar artele ritmice, muzica, dansul şi poezia. Singură munca nu poate totuşi oferi explicaţii complete asupra genezei artei. Evoluţia ei se împleteşte cu evoluţia tehnică prin care omul primitiv îşi face armele vital necesare la vânătoare.



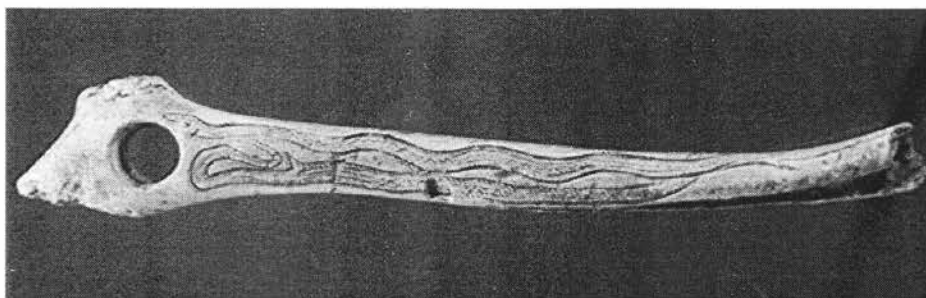
Musée de Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye. Aruncător de lance sub formă de cal, sculptat în corn de ren.



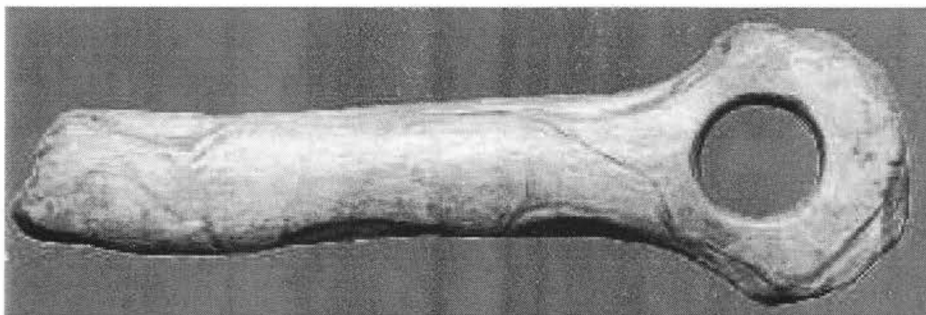
Bedeihlac, Franța. Aruncător de lance sub formă de pui de ibex, sculptat în **corn de ren**. Laugerie-Haute, Dordogne, Aruncător de lance sculptat în **corn de ren**. 12 000 î. Ch.

Omul are posibilitatea de a-şi construi din natura anorganică, instrumente şi unelte care prelungesc abilităţile şi forţa organelor sale. La începuturile procesului muncii sentimentul artistic primitiv este resimţit doar de o oarecare netezime a suprafeţei, regularitate şi simetrie a formei uneltelor. *Forma* plăcută vederii începe să fie deliberat căutată. Prima unealtă se realizează printr-o succesiune de lovituri ritmice şi este utilizată la rândul ei doar prin percutări repetate. Ritmul loviturilor mâinilor care lucrează stă la baza repetiţiei ornamentale a elementelor pe uneltele din os sau lemn: incizii transversale sau longitudinale, paralele sau intersectate în

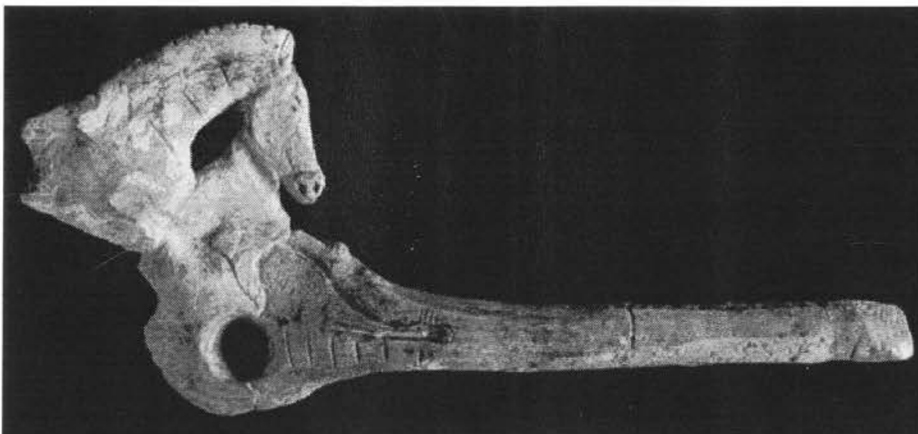
serii. Haşurile provocate accidental le transformă din instinct fie spre imitaţie, fie spre organizarea geometrică şi decorativă când se accentuează regularitatea şi simetria.



Muséum d'Histoire Naturalle, Paris. Baston din corn de ren găurit şi gravat figurativ.

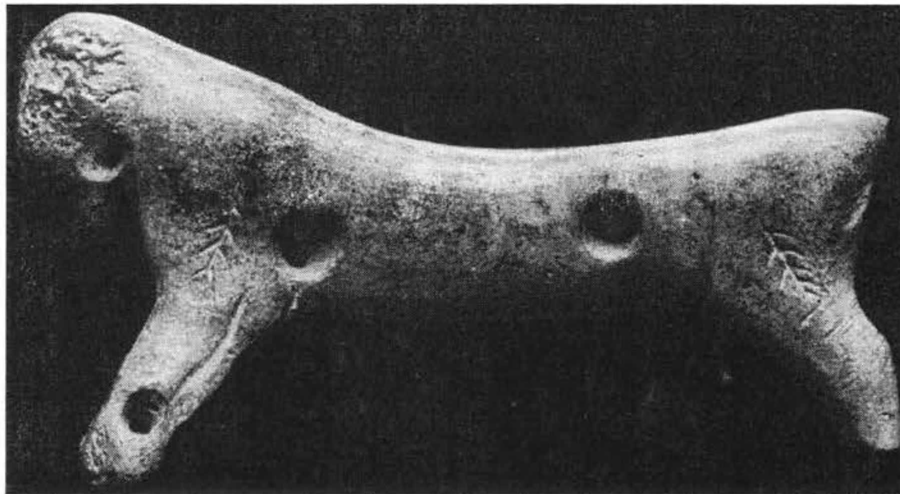


Grota Pekarna, Cehia. Baston găurit şi gravat cu motive zoomorfe.



Musee Ladeveze. Corn de ren găurit, gravat şi sculptat sub formă de cap de cal.

Aceste semne descoperite şi repetate pentru plăcerea creatorului de unelte şi a celor ce le folosesc, stau la baza artelor decorative de origine tehnică. Acestea se dezvoltă necontenit până la dimensiunile contemporane, prin însăşi evoluţia tehnicii. Specifice acestor arte sunt: inciziile ritmice, striajele, punctele, liniile drepte sau spiralele şi decoraţiile geometrice simple care ulterior se detaşează de pe suportul lor practico-util căpătând valenţe magico-religioase.

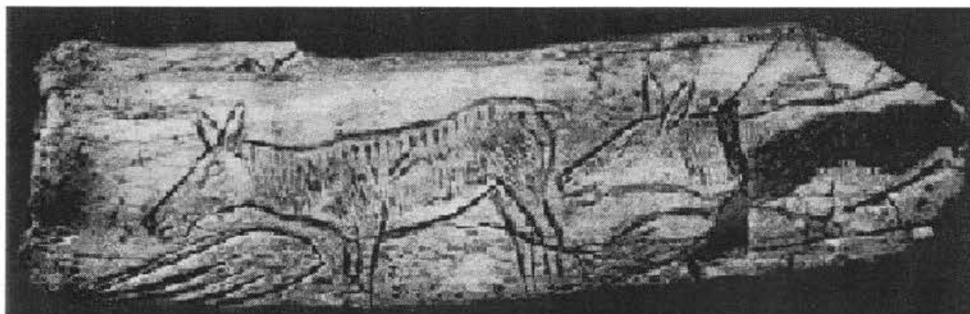


Isturitz, Basses Pyrenees. Leu de peşteră sculptat în corn de ren cu incizii decorativ-geometrice sugerând săgeţi, interpretate ca având simbolistică magică.

La origine deci, arta decorativă tehnică nu este figurativă. Semnele exprimă mai întâi ritmurile şi nu formele. Ulterior, acestea pierd oarecum legătura cu scopul iniţial al omului şi în cele din urmă, traiectoria capacităţii creatoare plastice se desprinde şi de scopul util, construind opere care interesează numai prin semnificaţiile şi calităţile lor expresive. Arta este deci o tehnică ce şi-a uitat scopul. Alcătuirea artificială nu răspunde unor trebuinţe organice ale naturii. Apare astfel construcţia pentru construcţie, deci *arta pentru artă*.

Forma anatomică şi originile artei

Arta din perioada cuaternarului este iniţial contestată din punct de vedere principial, cu toate că durata în timp a umanităţii aparţine 96% epocii de piatră (paleolitic şi neolitic). Primordialitatea *formei anatomice*, ca modalitate de expresie, este confirmată de transpunerea ei de la nivelul real-organic la cel cultural-artistic-spiritual. *Arta plastică se constituie de la bun început transpunând formele viului în diverse materiale sau chiar foloseşte aceste resurse ca suport şi instrumente.* Astfel, între 1833 şi 1845, exploratorul Brouillet descoperă în grota Chaffaud, un fragment de os pe care se pot distinge incizate cu mare acurateţe, siluetele a două căprioare.

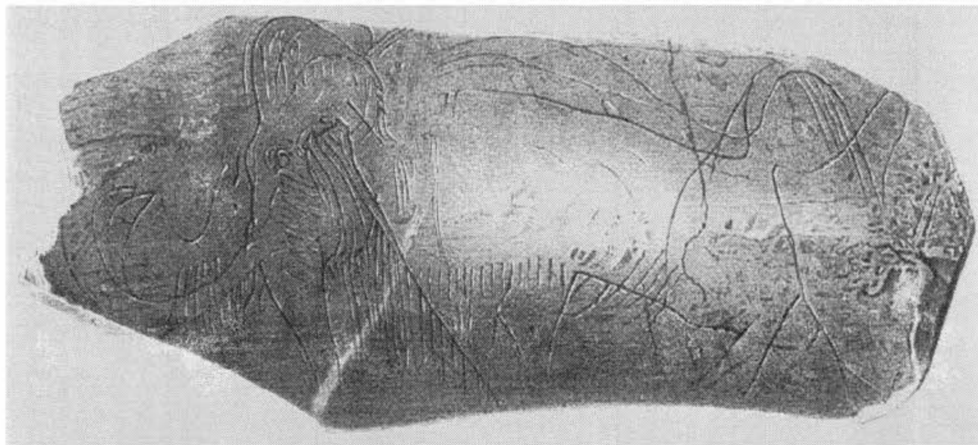


Grota Chaffaud, **fragment de os** pe care se pot distinge incizate siluetele a două căprioare.

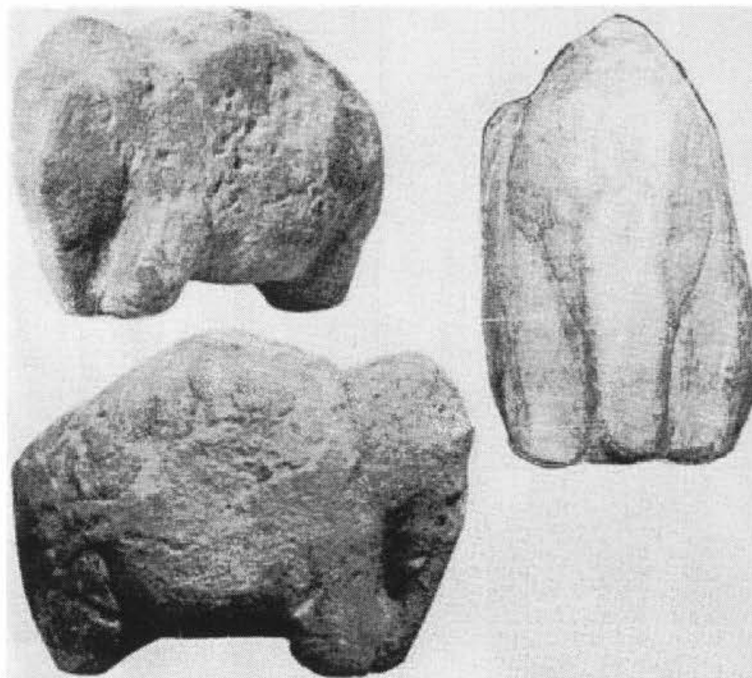


The Natural History Museum, London. **Fildeş de mamut** gravat, descoperit la Dolni Vestonice, Cehia. 30 000 î.Ch.

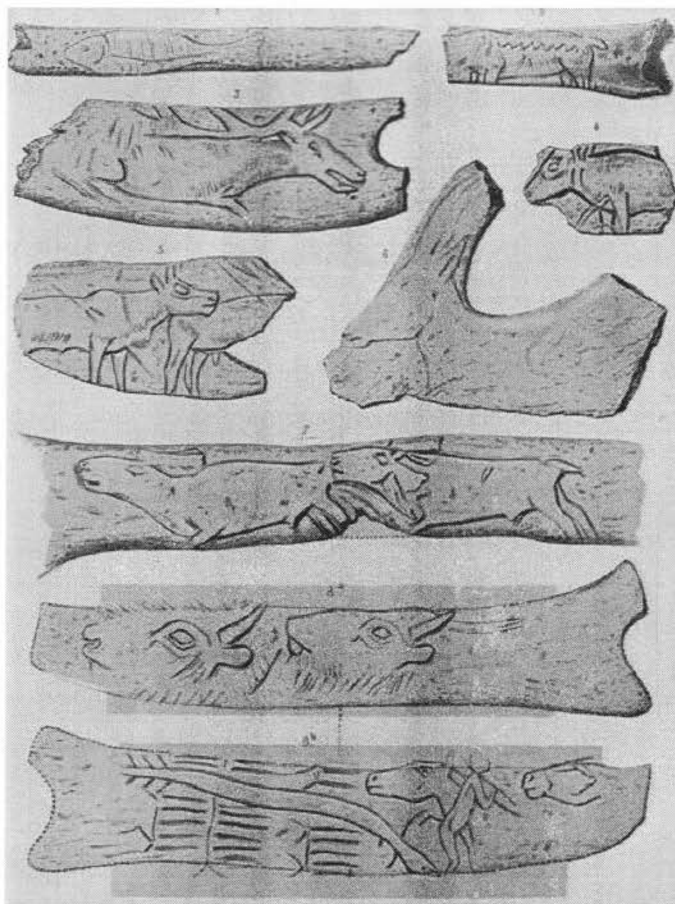
În 1864, Edouard Lartet şi Henri Christy, fondatori ai arheologiei paleolitice, descoperă în grota La Madeleine din regiunea Perigord un fragment de fildeş de mamut pe care este gravat cu spirit de observaţie, conturul animalului respectiv în întregime.



Fragment de **fildeş de mamut** descoperit de Edouard Lartet în grota La Madeleine.

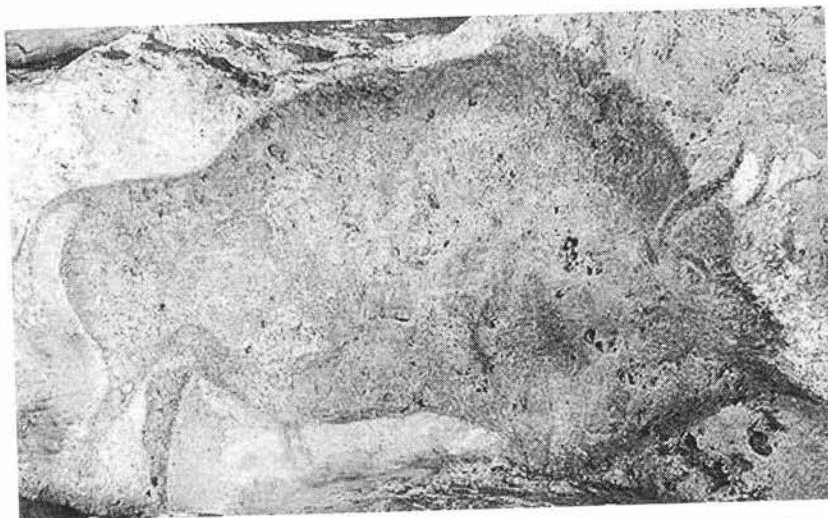


New Avdeevo. Mamut în întregime, sculptat în **os de mamut**.



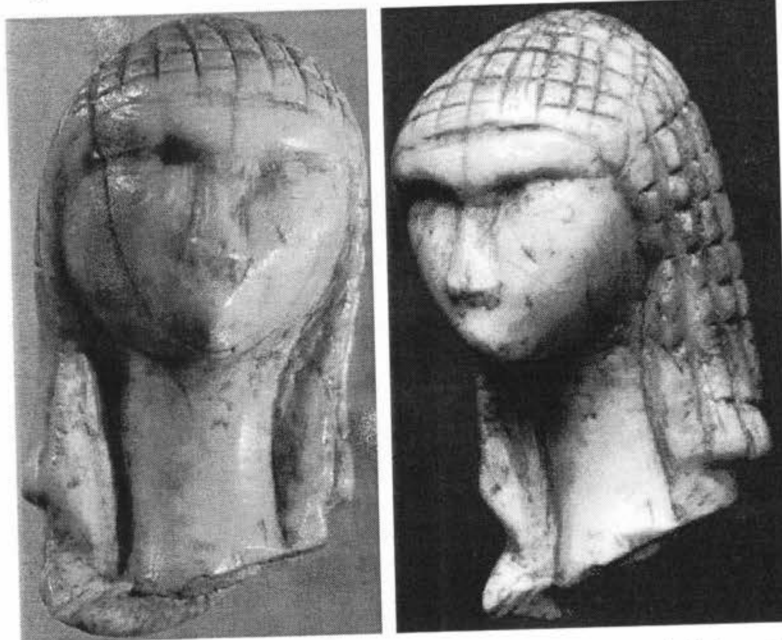
În desenele incizate pe **os sau corn de ren** omul primitiv redă diferitele animale prin linii mai late sau mai înguste, cu simț pentru ceea ce este esențial.

Aceleași forme animaliere apar și în sculptura preistorică, în mici statuete cioplite în oasele sau coarnele animalelor vânate. Aceste descoperiri sunt dovezi ce certifică coexistența omului și implicit contemporaneitatea începuturilor artei cu mamiferele azi dispărute din fauna cuaternarului. Dovezi incontestabile în acest sens aduc apoi Abatele Henri Breuil, savanții Carthailhac, Piette, Capitan, Leroi-Gourhan și Marcelino de Santuola, descoperitorul peșterii Altamira (Spania), în 1879. Mai târziu, aproape de jumătatea secolului XX, este descoperită peștera Lascaux din Franța.



Bizon din grota Font-de-Gaume cercetată de **Abatele H. Breuil** şi **A. Leroi-Gourhan.**

Primul **portret** din arta plastică este capul de fată descoperit de exploratorul E. Piette în 1894 la Brassempouy, Franţa.



Muzeul Naţional Saint-Germain en Lave. Portret miniatural (3,5 cm.) sculptat în **fildeş de mamut**, descoperit la Brassempouy. Datează de aproximativ 30 milenii. Este printre puţinele reprezentări feminine preistorice cu detalii ale chipului şi ale pieptănăturii.

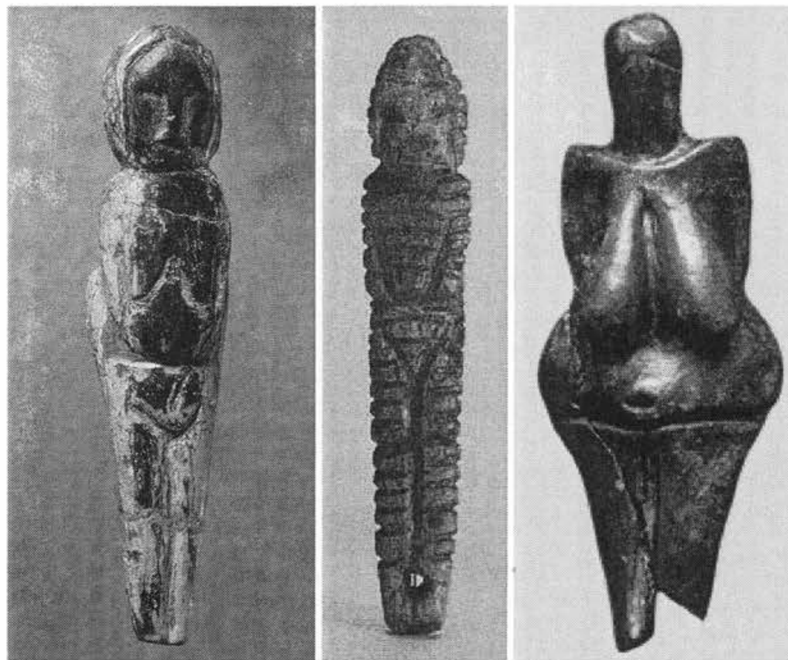
Istoricul de artă francez René Huyghe distinge artei preistorice, trei surse primare: *abstractă, figurativă şi concretă*, corespunzătoare *mentalului, văzului şi manualului*. Combinările lor ulterioare se transformă şi îmbogăţesc necontenit. Principiul **abstractizării** este constitutiv artei preistorice. Primitivul nu reproduce percepţia unui anumit animal aflat în faţa ochilor săi, ci unul din imaginaţia şi memoria sa, un prototip, ceea ce este comun tuturor animalelor din specia respectivă.



Vogelherd, Germania. Cal sculptat în **fildeş de mamut** şi şlefuit prin manipulare, cel mai vechi obiect de artă cunoscut până acum, datând de 34 milenii. Memoria vizuală îi permite omului primitiv să investigheze formele şi siluetele iar gândirea să extragă ce este esenţial. Creierul uman este deja apt să generalizeze percepţia într-o idee. Apare abstracţia şi simbolul. Etimologic, *a abstrage* = a extrage esenţialul prin gândire.

Următorul pas este punerea în legătură a acestor misterioase şi neliniştitoare obiecte cu magia. Prin analogie, imaginea capătă şi o forţă imateriala. Legăturii fizice de asemănare i se adaugă o legătură invizibilă, morală. Primele reprezentări artistice sunt tributare stadiului mitologic de cunoaştere, leagănul şi paradigma viitoarei gândiri şi activităţi de creaţie.

Simbolul este exprimarea printr-un echivalent intuitiv a unei idei. Statuetele reprezentând femei exprimă limpede ideea fecundității. De aici derivă concepția magică, credința că o imagine sau obiect artistic traduce la modul sensibil – intuitiv o forță invizibilă a naturii și vieții sociale.



Muzeul Hermitage, St. Petersburg. Două figurine feminine mult stilizate, sculptate în **fildeș de mamut**, descoperite la Malta, Siberia. Mileniul XXII î. Ch. Sunt printre puținele reprezentări feminine preistorice cu chipul explicit detaliat prin incizii și relief.

Moravske Museum „Antropos", Brno. „Venus" din Dolni Vestonice. Modelată în lut și **fragment de os** și apoi prelucrată termic.

Principiul **realismului** este strădania de a obține asemănarea imaginii artistice cu obiectul reprezentat. Imitând cu exactitate animalul mult dorit, omul primitiv este convins că dobândește putere asupra lui. El este fascinat și sesizează cu o adevărată plăcere similitudinea. Prin mimetism alege deliberat forma, reia procesul și-l îmbunătățește conștient până la imitația naturalistă. Între primele semne de figurativ fosil din vestigiile de locuire și paleoliticul superior, ia naștere arta de a grava, de a picta și de a sculpta.

Instinctul curiozităţii, simţul ritmului, nevoia de ordine şi echilibru, de stimulare senzorială şi de manipulare a elementelor de mediu şi mai ales acel curios *instinct de imitaţie* la care se alătură treptat instinctul de *a face* stau la baza activităţii artistice enorm diversificate şi amplificate ulterior.

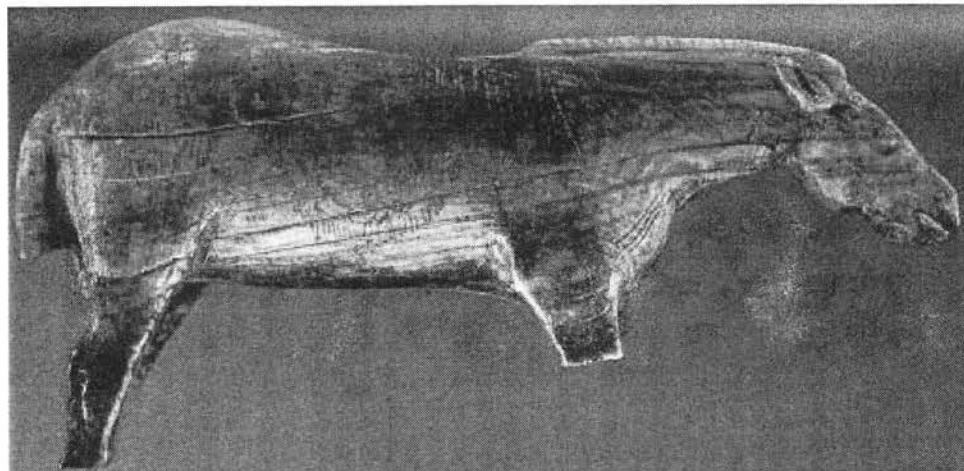
Omul preistoric încearcă să creeze o *dublură* cât mai fidelă, pe care apoi chiar o atacă, ceea ce îi va permite ulterior dobândirea prăzii propriu - zise. Realismul presupune trei aspecte: forma, mişcarea şi detaliul.



Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye, Franţa. La Madeleine-Bizon lingând locul înţepăturii de insectă, sculptat şi gravat în **corn de ren**, mil.XX î.Ch.

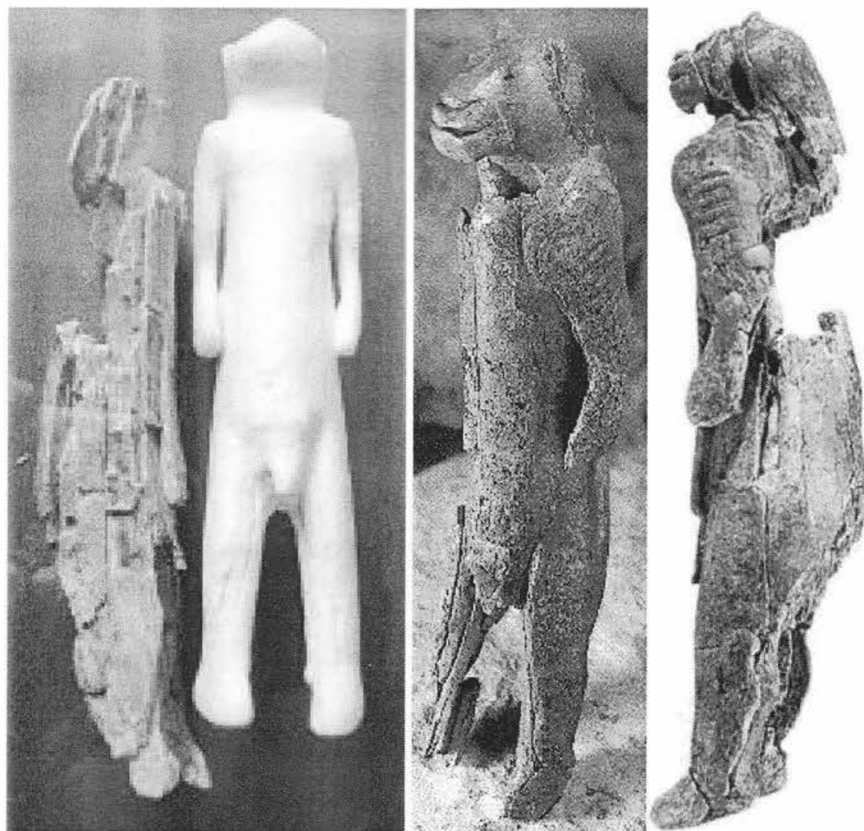


Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye, Franţa. (detaliu) La Madeleine-Bizon lingând locul înţepăturii de insectă, sculptat şi gravat în **corn de ren**, mil.XX î.Ch.



Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye. Cal sculptat în **fildeş de mamut**, descoperit în grota Espelugues, Lourdes, Hautes Pyrenees.

Dacă alăturăm reprezentărilor animaliere pe cele ale omului, datând din aceeaşi epocă, găsim o evidentă diferenţă. Corpul uman este tratat imprecis, schematic şi totdeauna static. Venerele preistorice au sânii enormi, atârnând pe un corp masiv, cu importante depozite adipoase şi caractere sexuale redate fidel. Capul este însă fără chip şi detalii, braţele abia schiţate iar coapsele şi gambele sunt schematice. Comparând mai departe, reprezentările feminine cu puţinele masculine, diferenţa este de asemenea mare. Coborâm încă o treaptă a complexităţii artistice, corpul bărbătesc fiind lipsit aproape total de observaţie.



Ulmer Museum, Ulm, Germania. Omul cu cap de leu, sculptat în **fildeş de mamut,** decoperit în grota Hohlenstein-Stadel, Baden-Wurttemberg, în 1939. Este printre cele mai vechi reprezentări tri-dimensionale umane, datâmd din 32 000 î.Ch.

Rezultă din prima creaţie artistică a omului o adevărată scară valorică a realismului reprezentării: 1 - *animalele*, 2 - *femeia*, 3 - *bărbatul*. Cauza este uşor de înţeles. Atenţia „artistului" paleolitic este atrasă în primul rând de animalul pândit şi vânat, a cărui imagine i se imprimă cu putere în memorie. Această observaţie este apoi completată: odată animalul doborât, urmează tăierea şi punerea în lumină a muşchilor, scheletului şi articulaţiilor. Oasele sunt curăţate şi întrebuinţate ca instrumente.

Stilurile reprezentării bi şi tri-dimensionale paleolitice

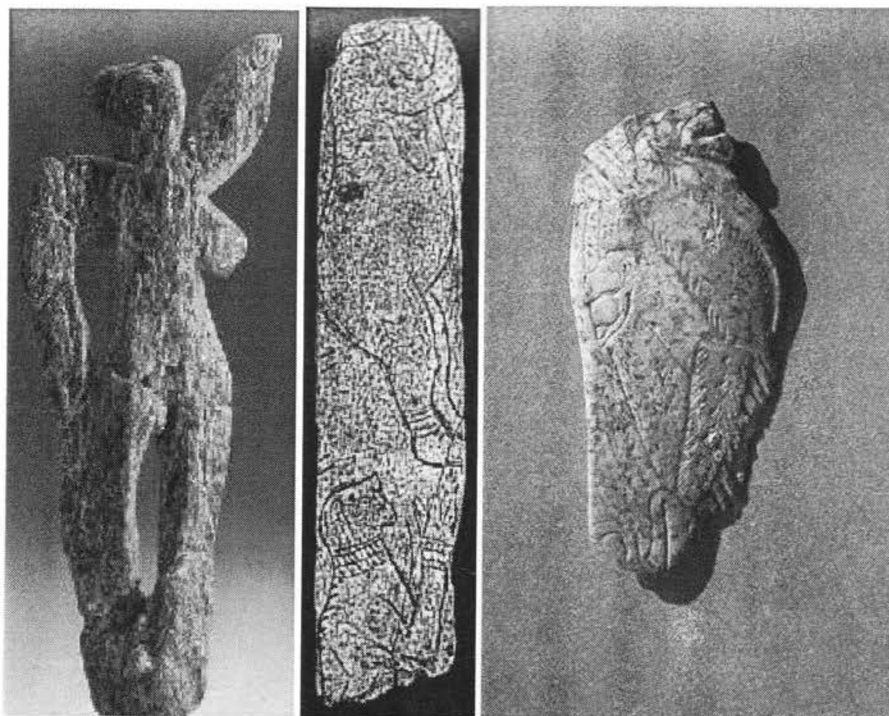
Conform concepţiei lui André Leroi – Gourhan, construită pe baza grotelor paleolitice cunoscute la nivelul deceniului şapte al secolului XX, reprezentarea figurativă plastică ia naştere odată cu începuturile lui homo-sapiens. Arta preistorică începe odată cu epoca cu acelaşi nume, marcată de descoperirea şi folosirea deliberată a focului şi a pietrei cioplite.

Paleoliticul superior este epoca celor mai vechi manifestări artistice. Amploarea fenomenului îl face pe istoricul de artă A. Laming – Emperaire să afirme: *Ceea ce distinge în modul cel mai net epoca paleoliticului superior de cele anterioare este apariţia şi apoi dezvoltarea artelor plastice.* Acestea debutează acum aproximativ 35 000 ani, prin nivelul pre-figurativ şi vor parcurge traseul de la *infra-real* → *real* → la *supra-real* prin simbol.

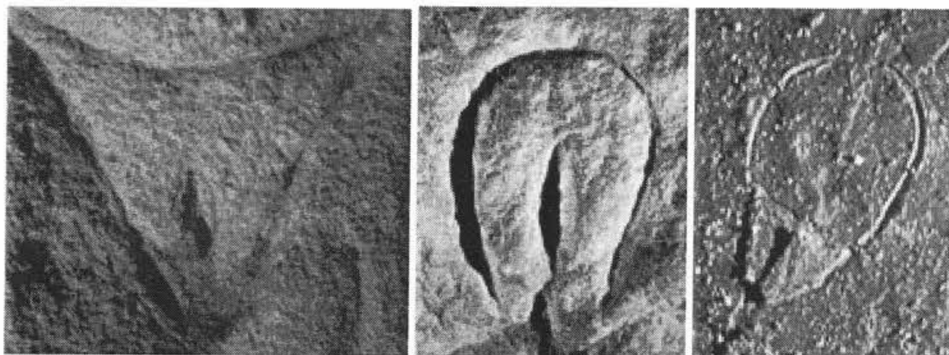
Stilul I Primul stadiu debutează cu apariţia primelor figuri şi semne cu intenţie imitativă,între 35000 şi 25000 î.Ch., cum sunt cele descoperite în aşezări preistorice în Franţa şi Spania: adăposturile (Abri) Vignaud, Blanchard şi Cellier din Dordogne, grotele La Ferrassie, Isturitz, Vogelherd din Germania şi Stratzing din Austria. Curbe trasate stângaci în formă de capete sau jumătăţi din faţă de animale reprezentate schematic şi simboluri feminine (ovaluri). În primele manifestări grafice se selecţionează explicit centrele de interes: falus, vulvă, cap de cal sau bizon.



Abri Cellier, Franţa. Canin de lup decorat cu intenţie figurativă.



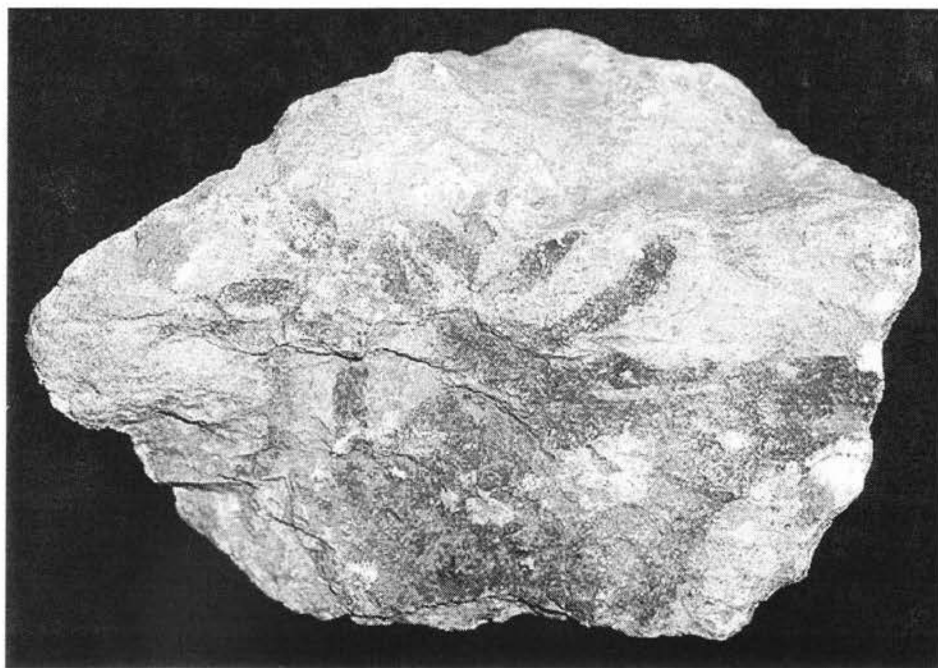
Weinstadtmuseum, Krems, Austria. „Venus" din şist sau „Venus" din Galgenberg, **Stratzing**. 30 000 î. Ch.
Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye, Franţa. Două figuri feminine şi un cap de cal gravate pe os plat, descoperite în Grota **Isturitz**, Pyrénées-Atlantiques.



Semne, conform lui Endre Leroi- Gourhan, cu aluzie la feminitate (vulve) descoperite la respectiv : Angles sur l`Anglin, Abri Cellier, Le Tuc d`Audoubert.



La Ferrassie, Franța. Bloc de piatră ornat cu semne vulvare.



Abri Vignaud. Dordogne. Bloc de calcar ornat prin pictură cu un cap de cerb negru.




La Ferrassie, Franța. Bloc de piatră ornat cu figuri animaliere(membre) gravate.
Abri Castanet, Dordogne. Falus gravat într-un bloc de piatră.

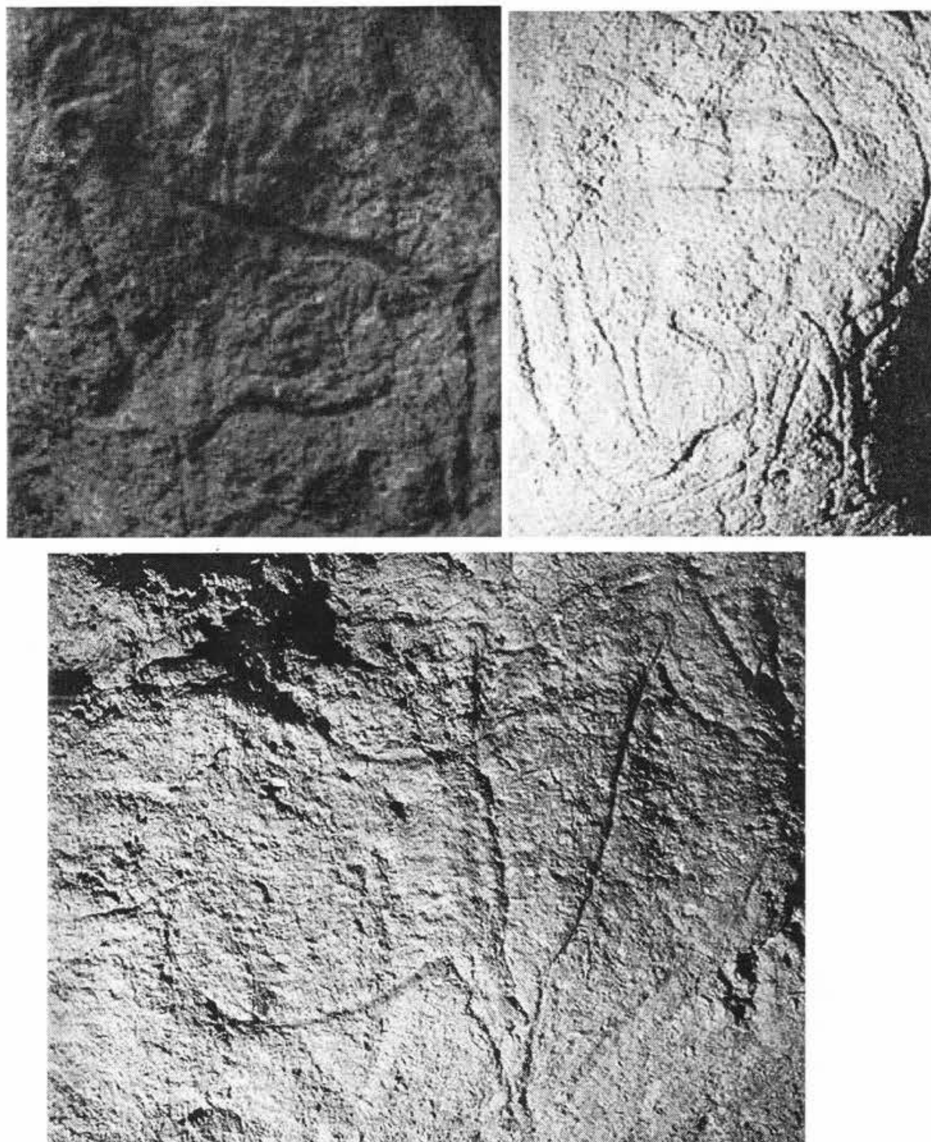



Abri Blanchard, Dordogne. Blocuri ornate cu însemne vulvare şi cu figuri animaliere(membre) pictate cu negru şi roşu.



Grota Cosquer, Sormiou. Bloc de piatră ornat cu reprezentare falică.

Stilul II este specific perioadei dintre 25000 -18000 î. Ch. Figurile evoluează şi se individualizează iar animalele pot fi identificate zoologic, aşa cum se poate vedea în grotele Pair – non-Pair din Gironde, Cussac din Dordogne sau Gargas din Pirinei. Nici o mişcare nu poate fi sesizată atât la animale cât şi la figurile omeneşti iar detaliile sunt absente.



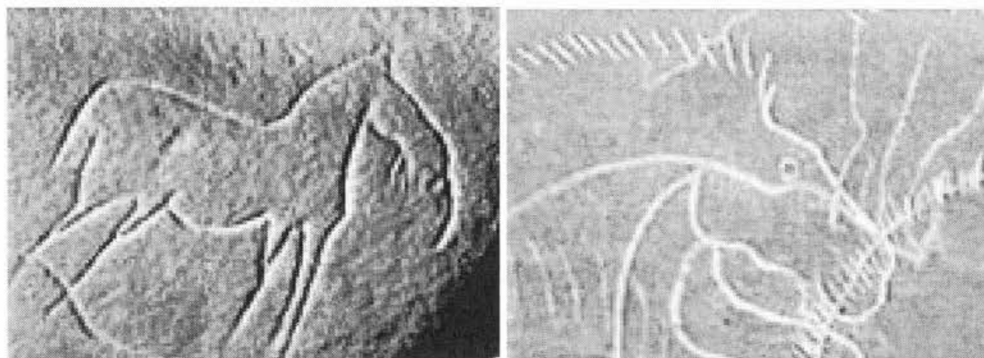
Grota Pair-non-Pair. Capridă şi cai cu capul întors şi din prifil gravate în roca de calcar.



Grota Gargas, Pirinei. Bizon gravat pe peretele de calcar.

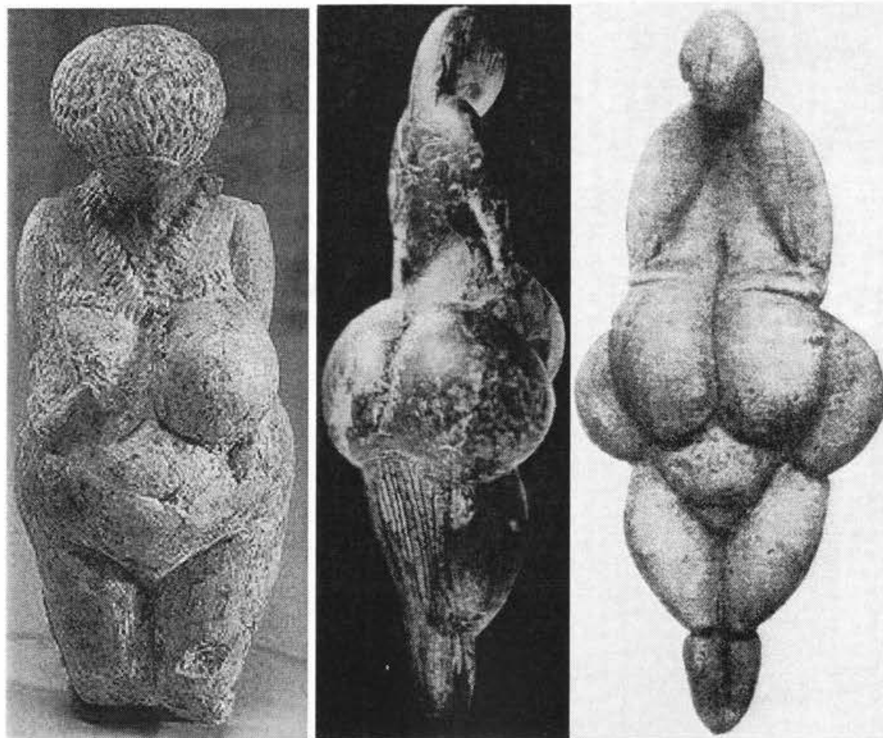
Bizonii, bourii, caii sunt construiți după aceeași convenție: pe un nucleu central, corpul, sunt grefate atributele de identificare: coarne și bărbuță la bizoni, coamă și bot mai subțire la cal etc. Se asigură în felul acesta o identificare precisă cu minimum de mijloace artistice. Capul și membrele sunt abia indicate și de dimensiuni reduse față de blocul corporal. La animale, conturul dorsal al crupei și spetei sunt identice la toate speciile.





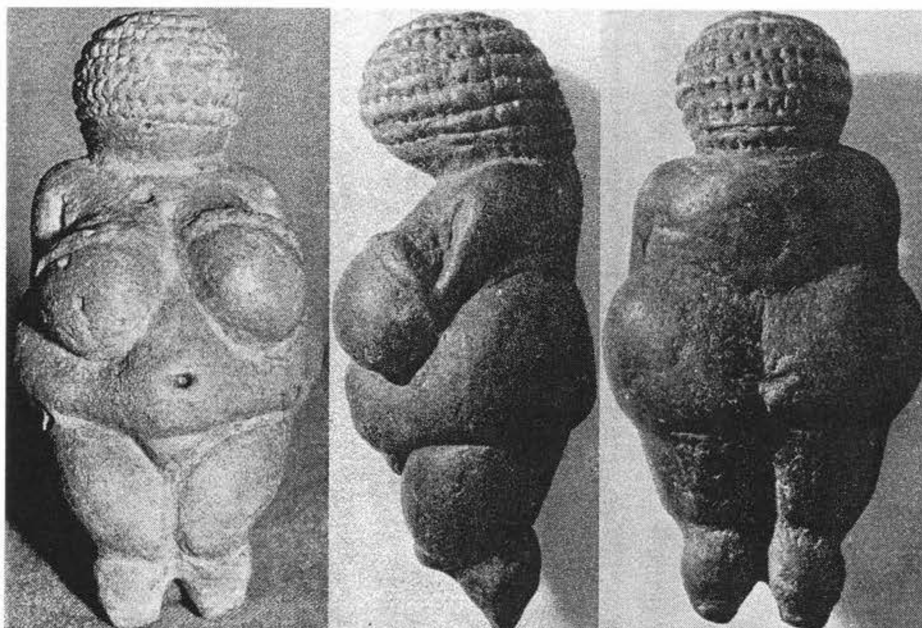
Grota Cussac, Dordogne. Panou şi detalii de cai gravaţi.

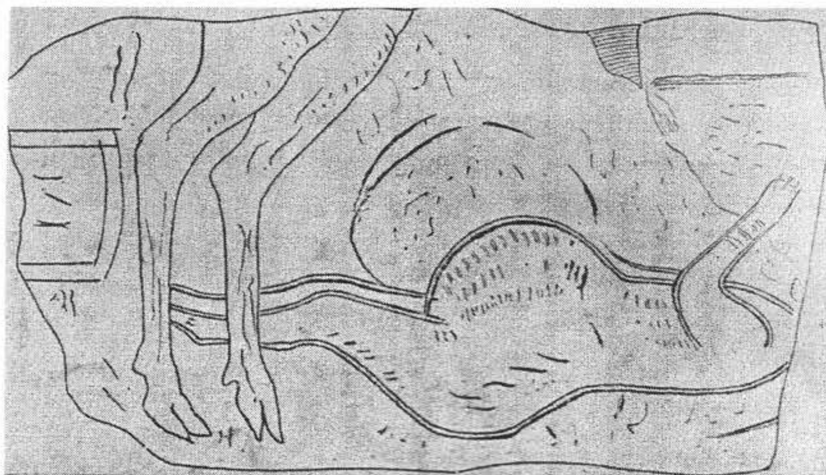
Stilul II este şi perioada celebrelor „Venus" din Kostenki, Lespugue sau Willendorf, ce dovedesc o perfectă stăpânire a burinului. Numărul mare, larga întindere geografică, din Rusia până în Dordogne şi identitatea de concepţie a lor, dau **primul canon figurativ din istoria artelor plastice**.



Cultul fecundităţii explică cele mai vechi reprezentări tri-dimensionale. Se cunosc peste o sută de astfel de statuete. „ Venus" din Kostenki, 22 000 î. Ch. şi „Venus" din Lespugue.

Venerele preistorice au sânii enormi, atârnând pe un corp masiv, cu importante depozite adipoase și caractere sexuale redate fidel. Capul este însă fără chip și detalii, brațele abia schițate iar coapsele și gambele sunt schematice. Sunt ilustrative în acest sens „Venus" din Willendorf și alte figuri feminine din Dordogne și Laugerie- Basse legate de *cultul fecundității.*





„Venus" din Willendorf și desen gravat la Laugerie-Basse. Femeie gravidă și picioare de ren cu semnificație magică în cultul fecundității.

Stilul III (17.000 – 13.000) este mai bogat şi apar basoreliefuri ca acelea de la Fourneau du Diable (Bourdeilles), de la Roc du Sers (Charente) Gabillou şi Laussel (Dordogne), pe lângă picturile de la Lascaux. Reprezentarea fiinţelor vii transpune mai bine proporţiile şi caracteristicile anatomice ale animalelor şi se simte participarea, motivaţia instinctiv - emoţională şi filtrul afectiv al creatorului primitiv.

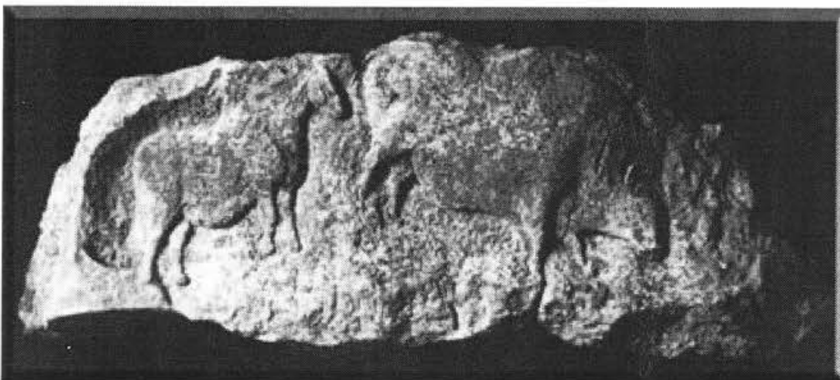


Fourneau du Diable, Bourdeilles.

La Charente apare pentru prima dată o intenţie de organizare în friză dar fiecare siluetă animalieră trăieşte prin ea însăşi iar în cadrul figurii, fiecare parte anatomică se racordează minimal la întreg. Membrele sunt ţepene şi înfipte ca nişte piroane în tors. Execuţia dovedeşte însă o bună stăpânire a mijloacelor de exprimare, a uneltelor şi materialelor.







Roc de Sers, Charente. Friză sculptată în relief şi reprezentări animaliere (cal şi bizon).

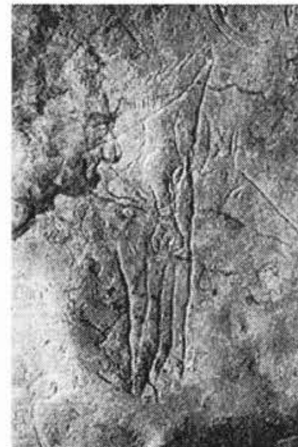


Cap Blanc, Perigord. Cal sculptat în relief *en creux*, datând de aproximativ 15 milenii.

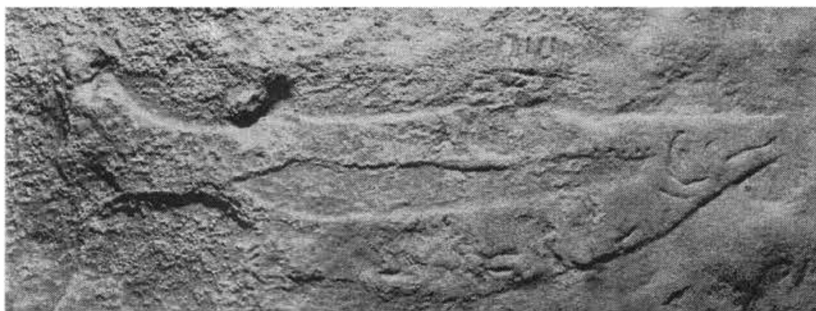


Dordogne, Grota Gabillou. Bizon şi cal gravaţi pe peretele peşterii.



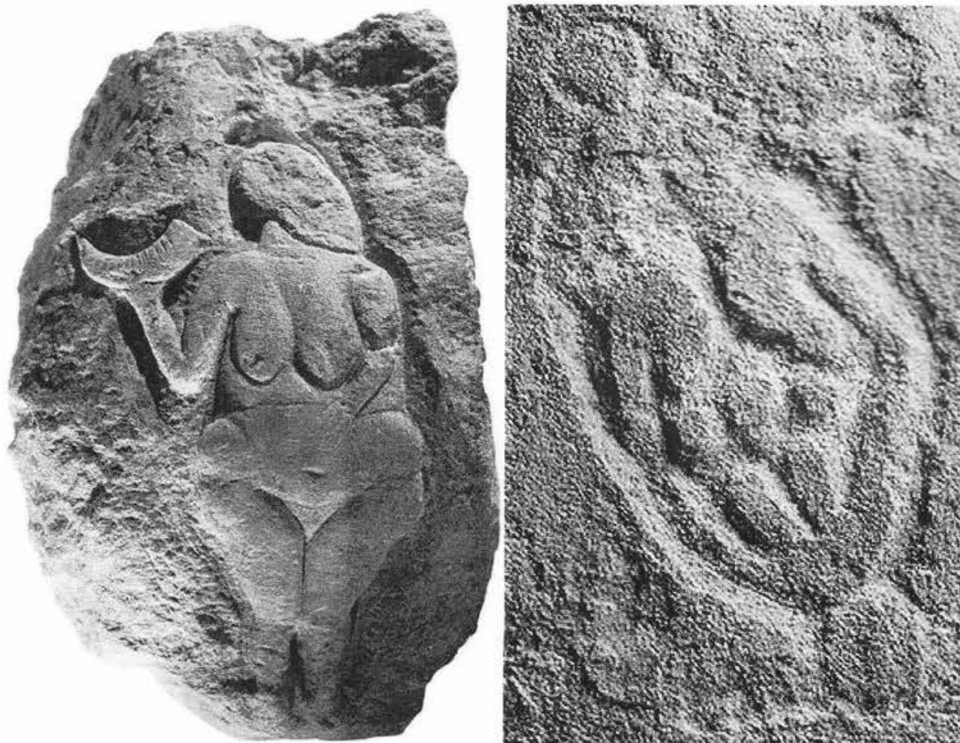


Le Tuc d'Audoubert, Dordogne. Bizoni modelaţi în lut, datând de aproximativ 15 milenii. Una din rarele reprezentări de cai văzuţi frontal, este cel gravat la Lascaux.



Abri du Poisson, Dordogne. Basorelief reprezentând un peşte.

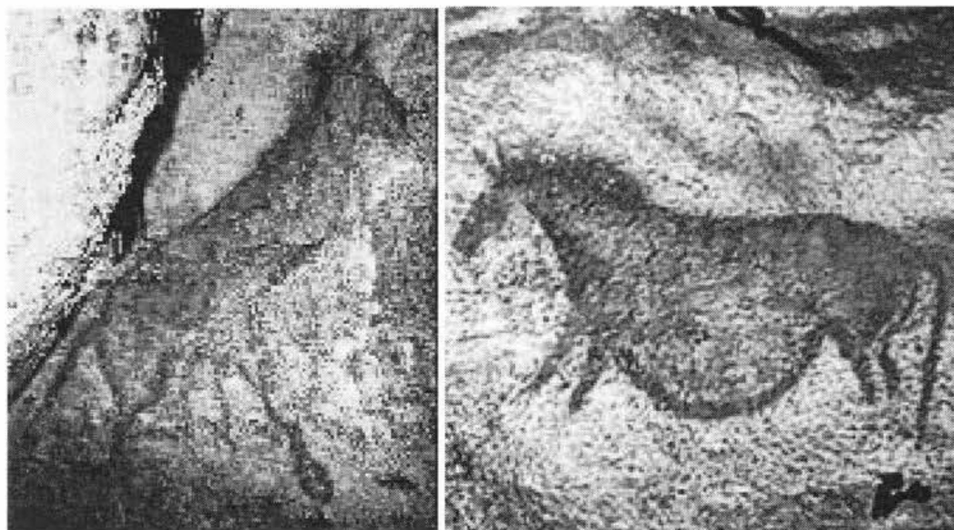
Unele femei sunt înfăţişate ţinând cornuri ale abundenţei, de fapt coarne de zimbru cu valoare simbolică, sugerând că bogăţia este favorabilă fecundităţii. Primul grup compoziţional este cel de femei de pe basorelieful din grota Laussel, Dordogne, Franţa.



Musee d'Aquitane, Bordeaux. Basoreliefuri în calcar din grota Laussel, Dordogne, Franţa.

Dedublarea formei anatomice în piatră face posibile semnificaţiile magice, deoarece primitivul nu face distincţie între reprezentare şi forma vie reprezentată, între artă şi viaţă. Prin analogie cu ideea de maternitate, imaginea feminină capătă o forţă imaterială, morală. Simbolul plastic exprimă printr-un echivalent intuitiv sugestiv o idee. De aici derivă credinţa că o imagine sau un obiect artistic traduce la modul sensibil o forţă invizibilă a naturii şi vieţii sociale.

Se poate decela şi la nivelul stilului III un anumit canon: taurii şi caii din grota Lascaux sunt umflaţi ca nişte femele gravide dar liniile conturului dovedesc flexibilitate. Apare un cal în cabrare şi alţii în trap sau galop.



Realismul formelor, mişcărilor şi detaliilor este din ce în ce mai evident. Reprezentările de cai în galop sunt vii parcă prin aplicarea voită a unor licenţe, mici incoerenţe motrice. Unele membre sunt răsucite şi deplasate poate intenţionat pentru a sugera mişcarea. Animalele de la Lascaux se mişcă straniu, într-un vârtej contradictoriu.

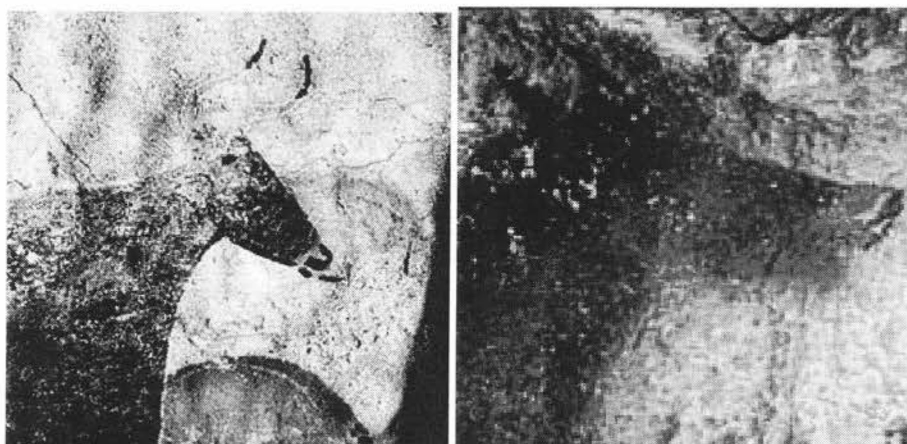


Începe însă să devină vizibil detaliul. Realismul reprezentării este sporit prin depășirea stadiului de înțelegere doar a siluetei animalului. Conturul acestuia este „umplut" cu repere anatomice atent modelate.

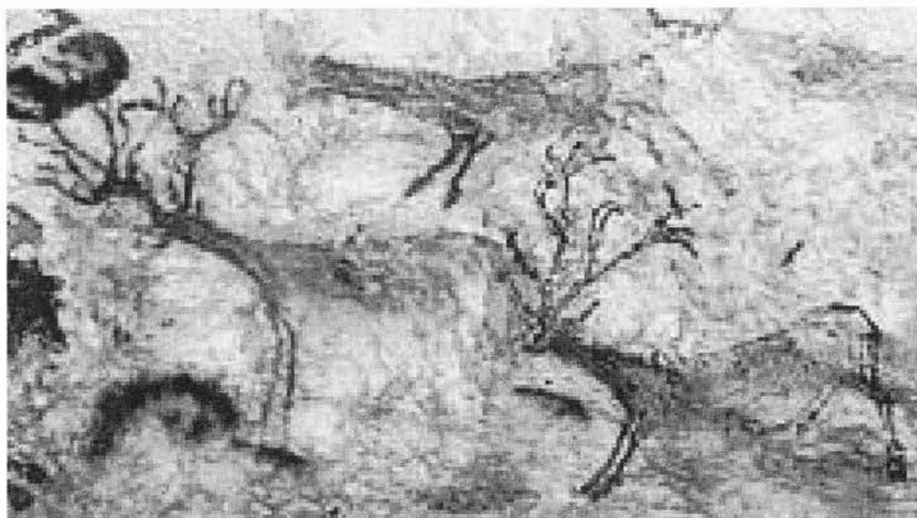


Lascaux, Dordogne. Marele taur negru. Botul, nările și ochii sunt marcați cu exactitate.

Caii din grota Lascaux au coama minuțios redată iar unii tauri și cai au urechile și ochii refăcuți de două-trei ori, cu precizie crescândă. Cu toată lipsa detaliilor primare explicite, taurii și vacile se recunosc ușor.



Unor cerbi li s-au șters vechile coarne și li s-au trasat altele sugerând mult mai bine spațialitatea printr-o perspectivă mult îmbunătățită.



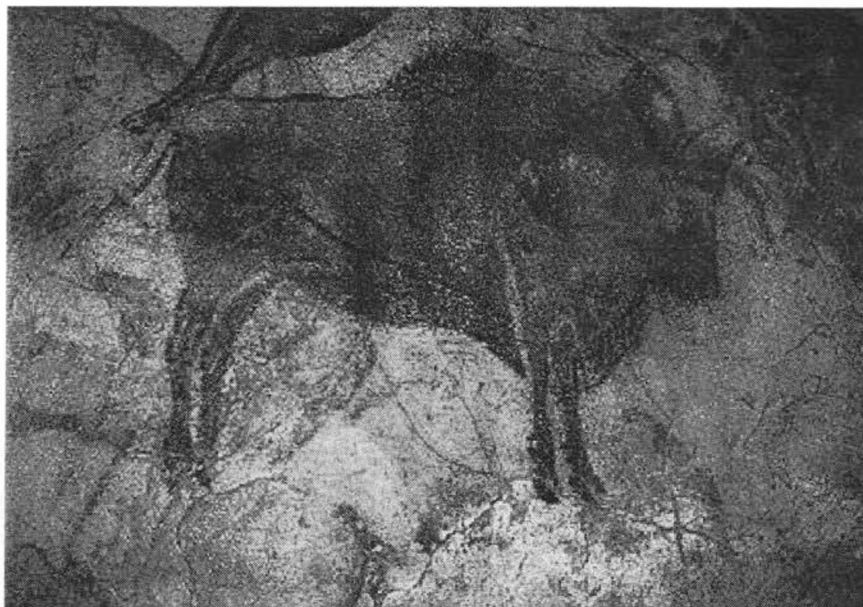
Apar doar câteva *scene*: cerbii trecând vadul, omul atacat de bizon şi urs.



Lascaux. Cinci cerbi trecând râul, scenă numită de unii cercetători *Cerbi înotând.*

În ansamblu, reprezentarea din stilul III face o impresie de forţă şi prospeţime, ce nu va mai fi găsită în stilul IV. Lăsând un grad de libertate noului, se deschide un nou drum prin tentaţia sugestivului.

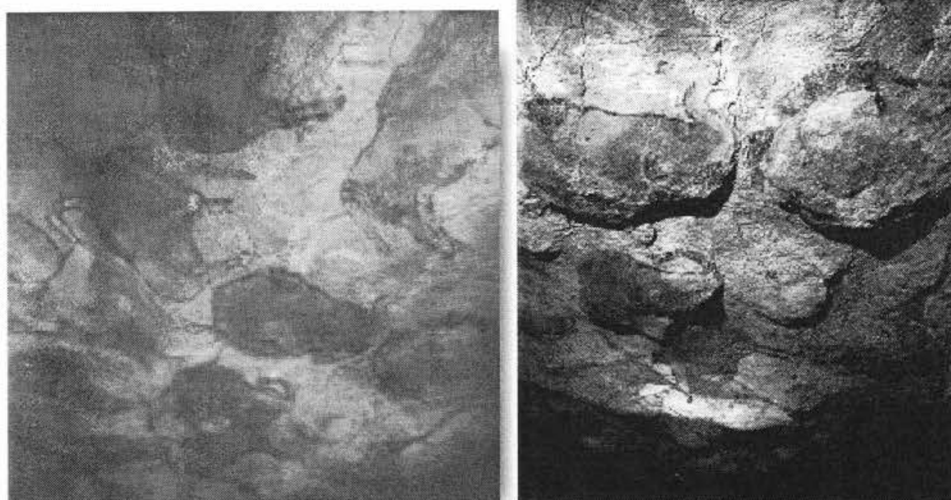
Stilul IV vechi (13000 – 11000 î.Ch.) şi **stilul IV recent** (10000-8000) corespund nivelului de artisticitate al artei parietale din grotele de la Altamira şi Castillo din Spania, Niaux, Combarelles, Font de Gaume, Trois-Freres din Franţa şi alte câteva zeci, ce marchează **apogeul** artei paleolitice, alături de miile de obiecte decorate ce fac domeniul artei mobiliare. Impresionează în primul rând unitatea remarcabilă a stilului de reprezentare. Este perioada de splendoare clasică. Figurile animaliere trăiesc încă independent unele de altele şi faţă de cadru. Bizonii de la Altamira încă mai plutesc într-un spaţiu ireal.



Altamira. Bizon. Realismul detaliului este frapant la sugerarea texturii şi aspectului blănurilor şi chiar al jocului luminii de pe părul animalelor.

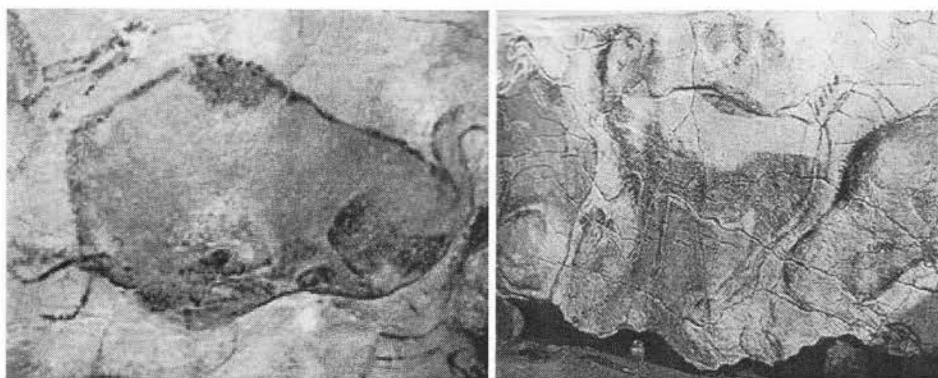
În arta parietală asistăm la o adevărată manieră exactă, comună unei largi arii geografice pentru a reda aspectul părului calului, bizonului, muflonului sau renului. Aceasta permite cercetătorului contemporan să identifice din punct de vedere zoologic animalul respectiv.

Altamira este un sanctuar al cărui tavan este pe bună dreptate numit *Capela Sixtină a preistoriei.* Apar 25 de animale: bizoni, cai, mistreți, reni, mamuți. Imaginile sunt pictate pe pereții peșterilor în mărime naturală, cu culori simple de pămînt: ocru, minereu de fier roșu, cărbune. Întâi se desenează contururile și apoi se aplică culorile.



Pe plafonul Altamirei, artistul paleolitic a combinat cu îndemânare pictura cu pigmenți naturali cu posibilitățile imitative ale boselor din relieful tavanului. Rezultă un impresionant aspect de relief înalt colorat.

În unele porțiuni totuși, se întrevede pentru prima dată preocuparea de a organiza suprafața picturală după dimensiunile reale ale animalelor reprezentate și grija de a încadra adecvat o figură în raport cu celelalte. Apare doar o intenție de compoziție. Arta parietală ajunge la măiestrie dar realismul mișcării apare abia în stilul IV recent. Sunt surprinse atitudinile specifice cum ar fi bizonii care se rostogolesc în praf sau marchează olfactiv teritoriul frecându-se de copaci. La Niaux, picioarele animalelor se sprijină pe sol cu naturalețe și mișcările sunt descrise cu ascuțit simt de observație.



Altamira . Caracteristicile animalului şi obiceiurile lui sunt prinse cu multă îndemînare. De o deosebită expresivitate este bizonul urlând, având capul ridicat şi gâtul întins.

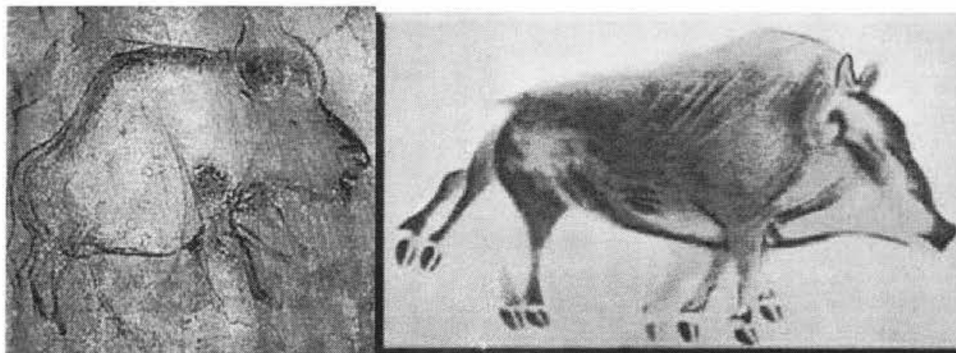


Combarelles I, Dordogne. Ren adăpându-se, gravat în roca peretelui. *Arta paleoliticului superior are resurse suficiente ca detaliul figurativ să evoce aspectul animalului în aparenţa şi comportamentul său.* Andre Leroi-Gourhan, 1968.



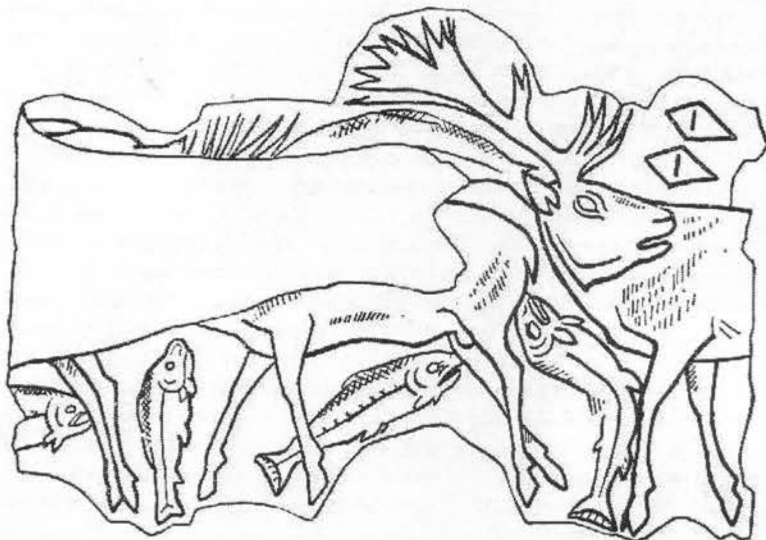
La Niaux, picioarele animalelor se sprijină pe sol cu naturalețe, iar atitudinile specifice sunt descrise cu ascuțit simt de observație.

Este surprinzător darul de observație al omului primitiv care redă nu numai contururile diferitelor specii ci surprinde și mișcarea lor rapidă. Astfel, în unele picturi, animalele în loc să fie înfățișate cu două perechi de picioare, au mai multe. Probabil că artistul primitiv intenționează să redea toate fazele mișcării reunind într-un singur aspect mai multe instantanee.



Bizon de la Chauvet și mistreț de la Altamira în alergare.

În desenul incizat în os *Cerbi trecând vadul*, redarea bătrânului cerb care-şi întoarce privirea spre urmăritori este magistrală. Pentru a arăta că totul se petrece în apă, se desenează în spaţiul gol dintre picioarele animalului, nişte peşti uriaşi. Unul dintre ei este însă parţial acoperit de piciorul cerbului din faţă, fiind înţeleasă şi sugerată prin suprapunere, profunzimea. Ilustrarea unui element fizic prin animalele care îl populează se va întâlni şi în epoci mai târzii. Curiozitatea omului primitiv îl face adesea să pătrundă în miezul lucrurilor. Într-un desen ce reprezintă o vidră este înfăţişat întregul conţinut al stomacului, plin de numeroşi peşti pe care îi înghiţise lacomul animal.



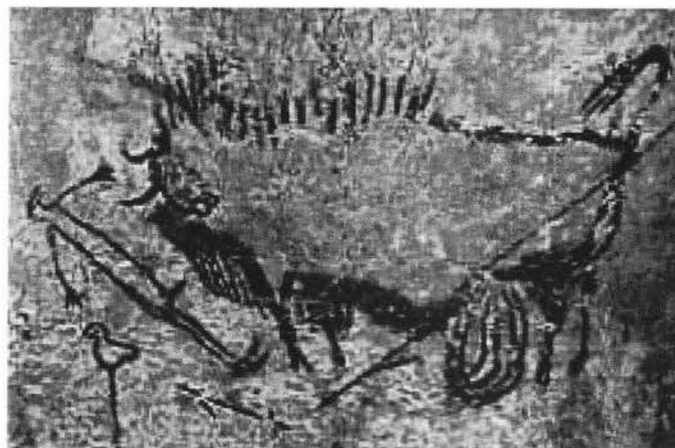
Desenul incizat în os *Cerbi trecând vadul.*

Omul primitiv desenează bizoni a căror inimă este marcată pentru a trage cu săgeţi la ţintă direct în inima animalul. El era desigur convins că-şi asigură prin aceasta o vânătoare încununată de succes. Alteori bizonul este grav rănit de lance, cu abdomenul deschis, lăsând să-i cadă intestinele.





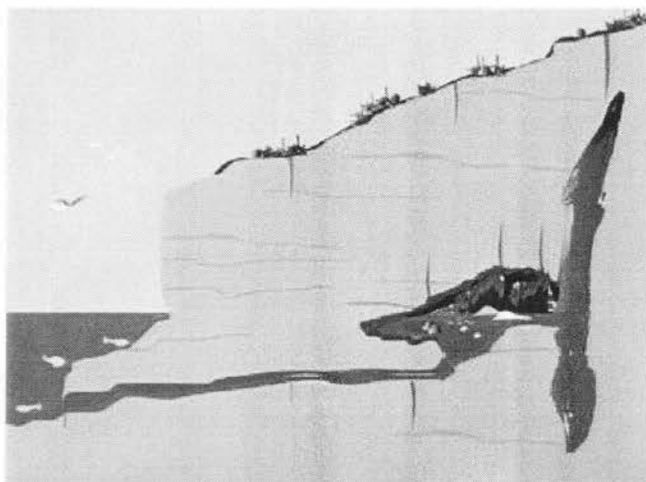
Niaux. Desen al unei femele şi a doi bizoni cu indicarea celui mai vulnerabil loc, inima.



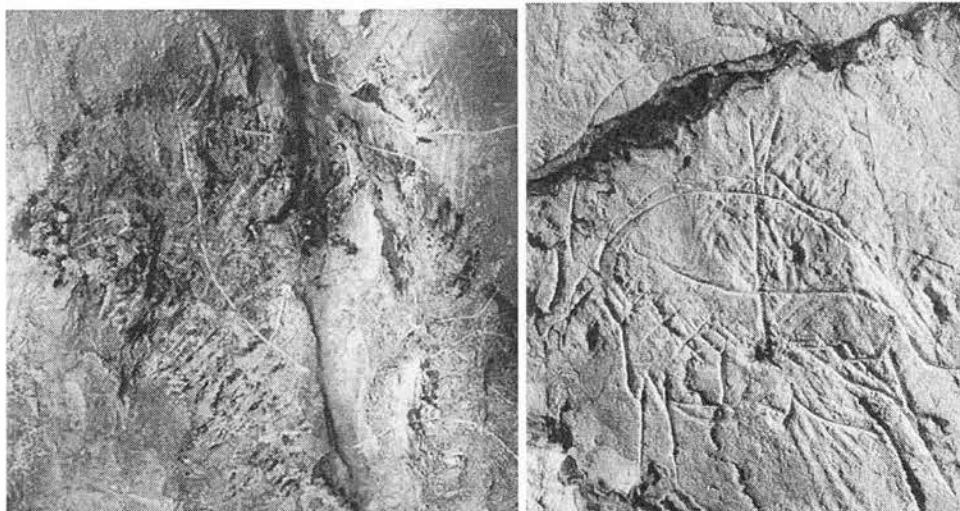
Lascaux. Bizon cu eventraţie a intestinelor şi de aceea foarte periculos.

Descoperirea în 1991 a grotei Cosquer, din regiunea Sormiou şi în 1994 a grotei Chauvet din Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche) ridică numeroase semne de întrebare şi relativizează eşafodajul lui André Leroi – Gourhan, privind periodizarea stilisticii artei paleolitice, construit pe baza datelor cunoscute la nivelul deceniului şapte al secolului XX. Senzaţional este faptul că din punct de vedere stilistic, frescele din grotele Chauvet (35000) şi Cosquer (27000) corespund unei artisticităţi de complexitatea stilului IV din clasificarea lui Leroi-Gourhan, cu toate că sunt cu mult mai vechi. Prin comparaţie, Lascaux are aproape 20 milenii iar Niaux, Pech-Merle şi Altamira sunt pictate în intervalul 17 000 – 10 000 î.Ch.

Grota Cosquer, deşi aflată deasupra nivelului apei, poate fi abordată numai la 37 de metri sub nivelul Mării Mediterane şi după parcurgerea a 175 metri de culuar îngust de asemenea subacvatic. Picturile şi desenele gravate descoperite aici sunt făcute în două etape: cele vechi au 27 000 de ani iar cele mai recente au 19 000 de ani.

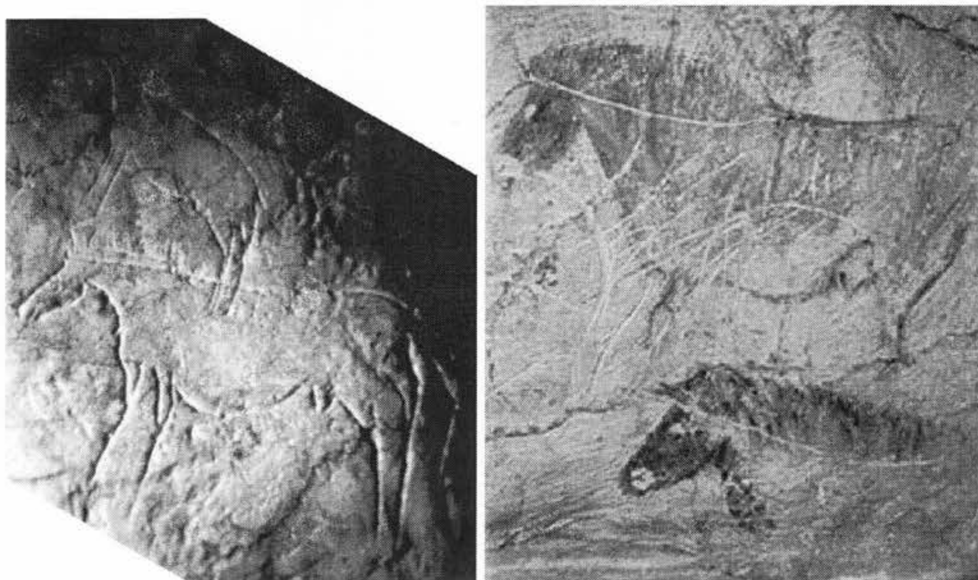


Predomină şi aici reprezentările animaliere dar nu se foloseşte policromia, figurile fiind realizare doar cu negru. Unele animale sunt văzute din trei sferturi, acestea fiind primele reprezentări din semiprofil din istoria artei.

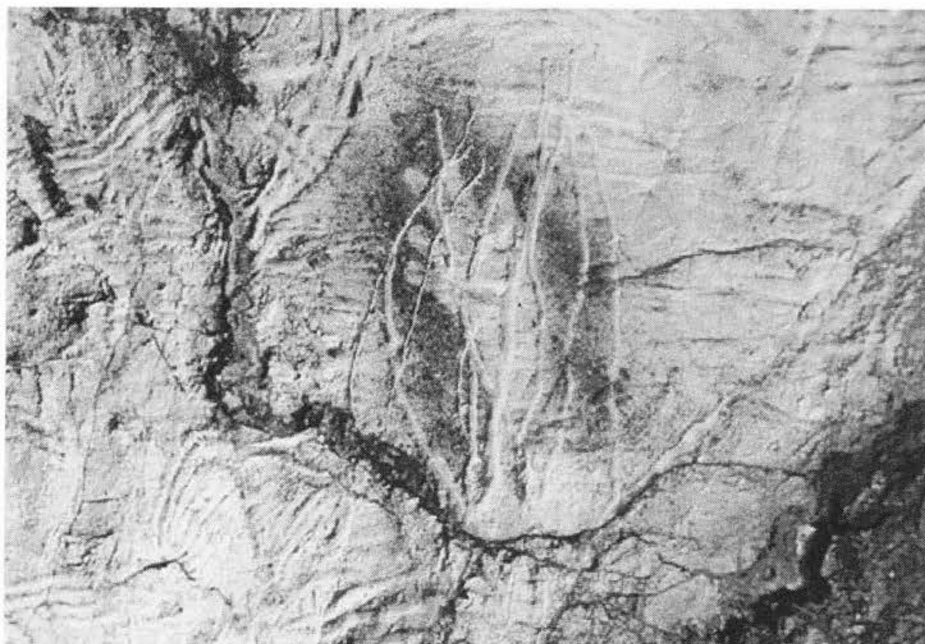


Grota Cosquer. Bizon şi caprină cu corpul reprezentat din profil şi capul din semiprofil.

Bizonii şi caii sunt diferenţiaţi din punct de vedere sexual. Detaliile sunt marcate cu exactitate, ingenioasă fiind sugerarea nărilor şi ochilor printr-un gol de culoare, ceea ce constituie iarăşi o noutate.



Sunt abundente de asemenea amprentele negative ale mâinilor cu degetele desfăcute, uneori cu tot cu antebrațe, în lutul moale al pereților. Uneori degetele apar amputate sau poate doar repliate pentru a semnifica un anumit cod. Există mai multe ipoteze asupra acestui aspect. Aceste mutilări pot fi rezultatul unor ritualuri magice, a unor maladii circulatorii sau a necrozei prin degerare. Deoarece în nici o astfel de amprentă nu apare lipsa policelui şi nici scheletele descoperite nu prezintă mâini cu falange incomplete, mai plauzibilă este ipoteza replierii degetelor, ca semn de recunoaştere sau mesaj codat.

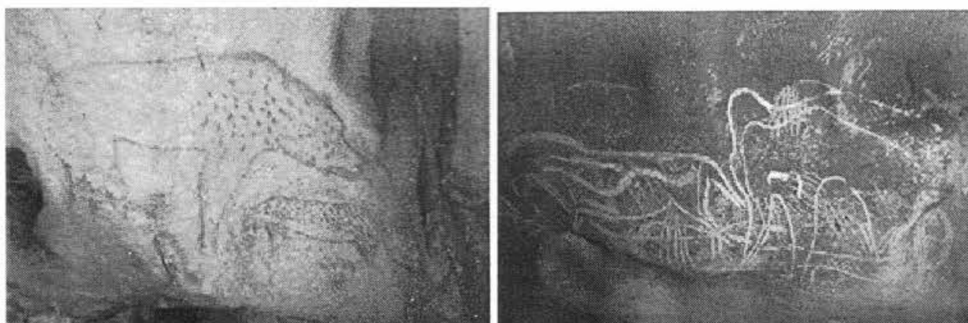


Dispunerea amprentelor, traseelor digitale, reprezentărilor animaliere şi feminine confirmă ipoteza larg acceptată după care peşterile pictate constituie un fel de sanctuar în care omul preistoric îşi manifestă rudimentele de credință, în ritualuri complexe bazate pe magie.

Aproximativ de două ori mai veche decât orice altă grotă pictată şi gravată la acest nivel de artisticitate, **Chauvet** este practic debutul fulminant şi paradoxal şi apogeul de complexitate al artei preistorice. Animalele reprezentate cu precădere (63%, un procent uriaş faţă de reprezentările de mai târziu) sunt leul, mamutul şi rinocerul. Fiind din cele rareori vânate, ele ridică noi semne de întrebare asupra motivaţiei şi originilor artei rupestre.

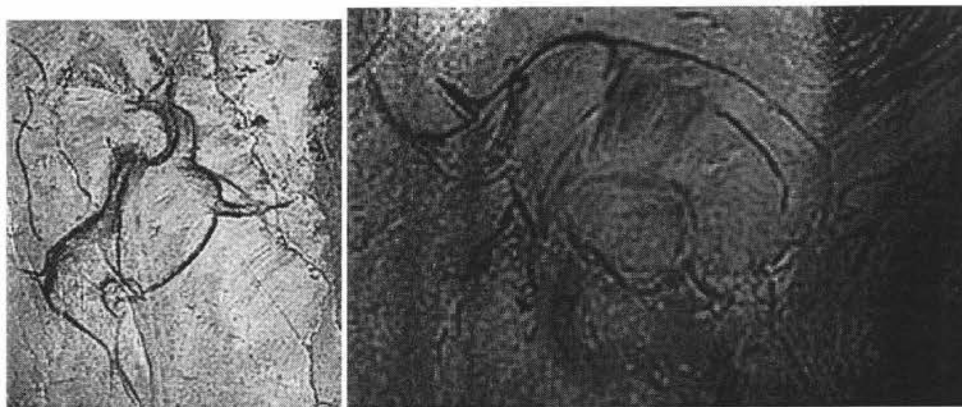




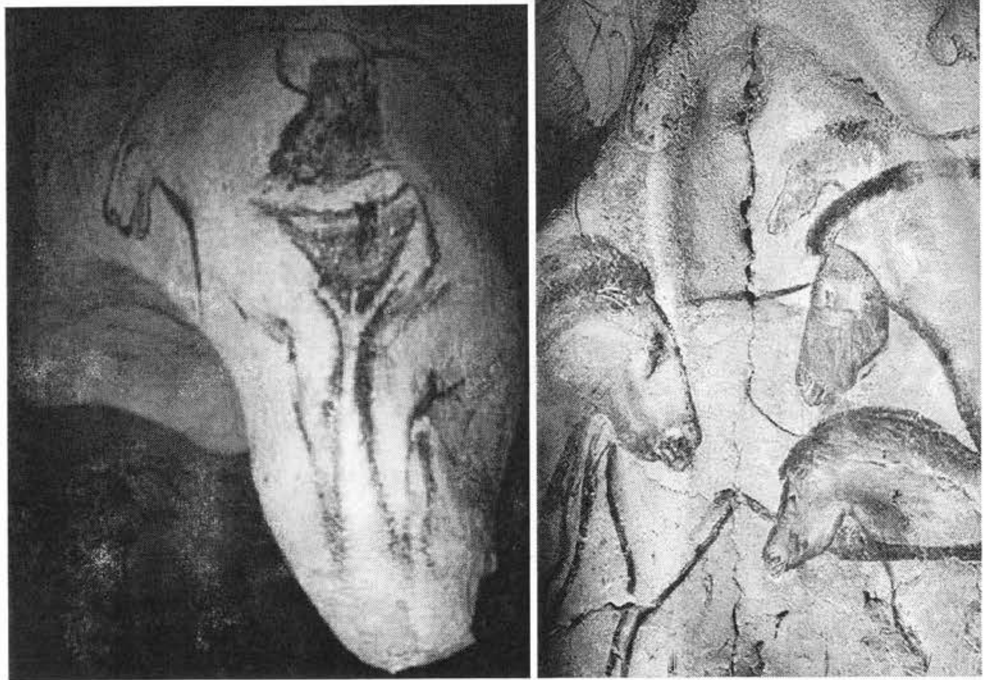


Grota Chauvet. Rinoceri prezentați prin suprapunere, ursul gigantic de peșteră, prima reprezentare a unei pantere, cal și mamut sunt unele din cele 63% animale rareori vânate.

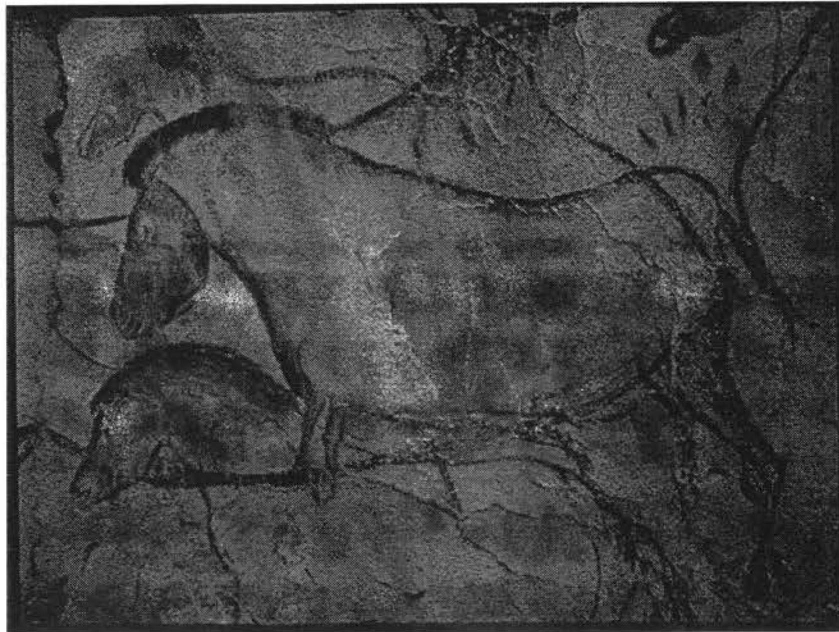
Părți de perete din galeria megaceros-ilor (specie dispărută de căprioară gigant) sunt șlefuiți până la o suprafață fină, înainte de aplicarea cărbunelui, ceea ce sugerează, în mod surprinzător, că *artistul* din grota Chauvet și-a planificat cu grijă amplasarea viitoarelor imagini.



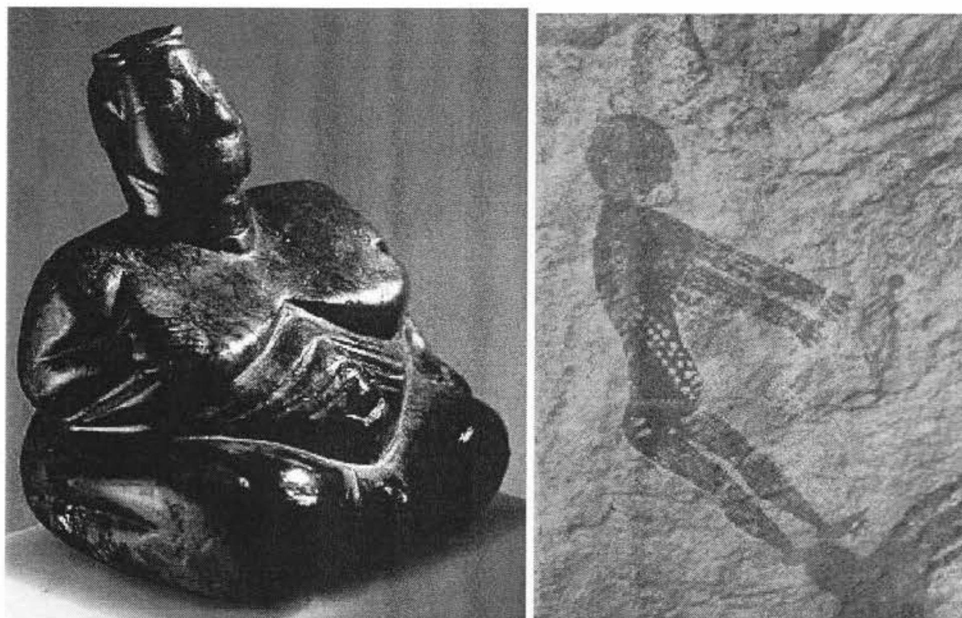
Ultima și cea mai adâncă din încăperile grotei Chauvet, Salle du Fond, găzduiește o reprezentare „venus" pe un con vertical de calcar. Triunghiul pubian și conturul vulvar, desenate cu cărbune, se află la nivelul ochilor, marcând centrul de interes al compoziției. Nici Vrăjitorul din dreapta, nici felina din stânga nu se suprapun sau dăunează în vreun fel integrității conturului *venerei*.



Grota Chauvet, Salle du Fond. Reprezentare „venus" pe un con vertical de calcar şi imagini de cai din încăperea principală.

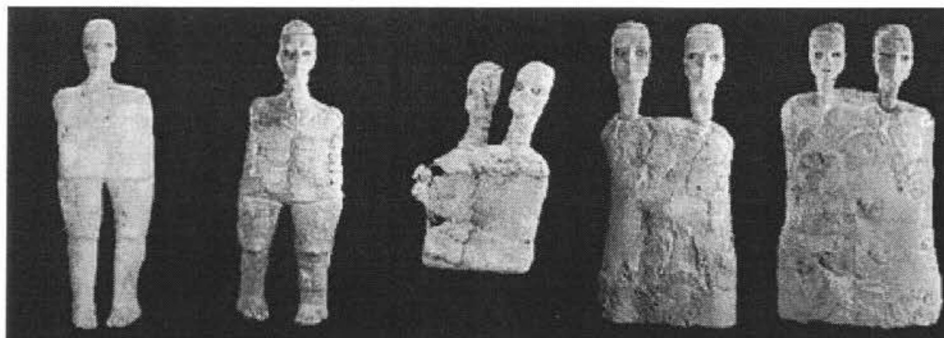


Epoca neolitică este cea de a doua treaptă de dezvoltare a artei preistorice. Împreună cu **Epoca bronzului**, cuprind perioada dintre 8000 – 3000 î.Ch. Centrele de cultură se deplasează şi se multiplică pe o arie de răspândire mult mai largă: Africa, Europa de sud-est, Asia.

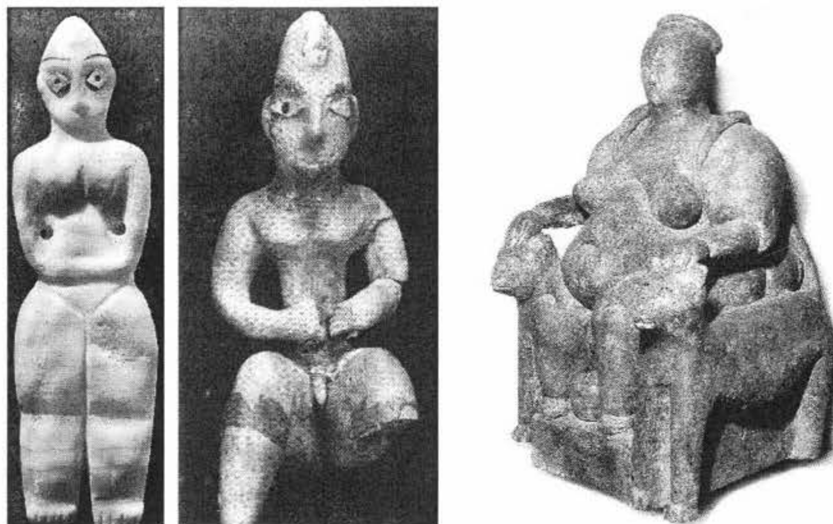


Colecţia Schimmel, New York. Zeiţă a fertilităţii şezând. **Anatolia neolitică,** 6000 î.Ch.

Tassili-n-Ajjer, Algeria. Localizate într-un straniu peisaj cu aspect lunar, de mare interes geologic, cele peste 15000 desene, picturi şi reliefuri, sunt mărturia evoluţiei umane şi a migraţiilor animalelor în Sahara, de la 6000 î. Ch. la primele secole ale erei noastre.

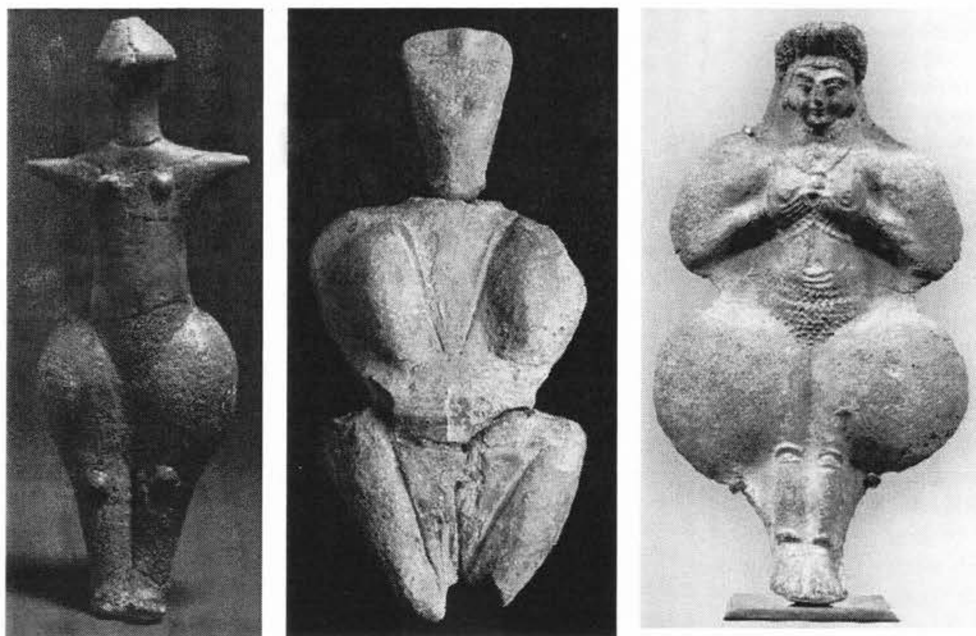


Amman, Iordania. Câteva dintre cele mai vechi statuete antropomorfe, de mărime naturală, descoperite în Orientul Apropiat, în sit-ul preistoric Ain Ghazal, 1984.



Samarran, Iraq. Figurine din alabastru și lut, cu ochi mari inserați din material semiprețios. Datează din mileniul VI î. Ch. În Mesopotamia neolitică, puținele statuete reprezintând bărbați sunt la un nivel artistic inferior celor feminine.

Catal Huyuk, Turcia. Zeitate a fertilității întruchipată printr-o femeie obeză așezetă într-un tron cu laterale sculptate sub formă de leopard. Mileniul VII î. Ch.



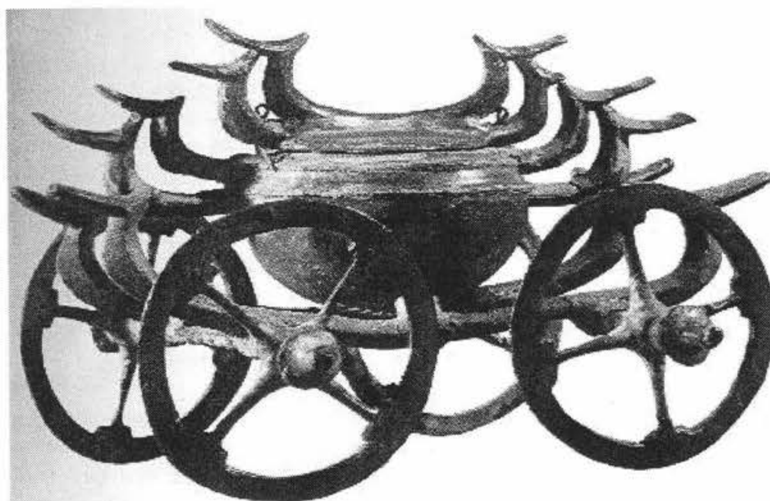
Moravske Museum, Brno, Cehia și Skorba, Malta. Idoli feminini din teracotă, datând din mileniul 5 î. Ch. Inanna – Ishtar, una din cele trei zeități sumerirne din Epoca Bronzului.

Omul părăseşte viaţa de nomad şi se statorniceşte, ocupându-se cu agricultura, domesticirea şi creşterea animalelor. El capătă treptat o mare îndemânare de a-şi face unelte. Iniţial îşi alege o piatră de o formă convenabilă, de obicei ascuţită şi tăioasă pe care apoi începe să o şlefuiască. Pietrele timpurii, eoliţii, sunt forme convenabile unui scop util, imediat alese din repertoriul de forme accidentale puse la dispoziţie de natură. După aproape jumătate de milion de ani omul începe el însuşi să şlefuiască piatra. Forma ce se dă uneltelor corespunde şi unei imagini simbolice, obiectul respectiv purtând o semnificaţie dublă: arcul, cel ce dă puteri sporite mâinilor omului, capătă el însuşi formă de om. Antropomorfismul poate fi decelat şi la unii piepteni, cu aspect schematizat. Trecerea de la economia prădătoare la economia producătoare este marcată de folosirea pietrei şlefuite, inventarea olăritului, roţii, torsului şi ţesutului.



Muzeul Naţional din Belgrad. Figurine de teracotă, cu aspect de pasăre, aşezate pe roţi. Mileniul 15 î. Ch.

Otago Museum, Dunedin, New Zealand. Barcă cu echipaj pictată pe vas de ceramică. Egiptul neolitic, 4000 î. Ch.

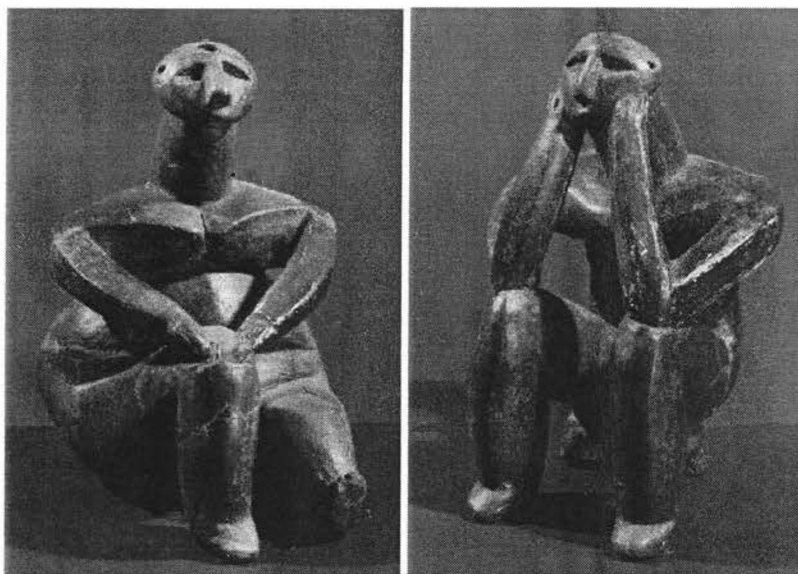


Muzeul Național de Istorie București. Vas decorat cu păsări mult stilizate și așezat pe roți. Ideea de a așeza păsările pe roți, arată un progres al tehnicii iar alegoria complicată dovedește creșterea puterii de abstractizare. Arta se îndreaptă din nou spre reprezentarea ființelor vii dar ea nu mai atinge claritatea intuiției din paleolitic.

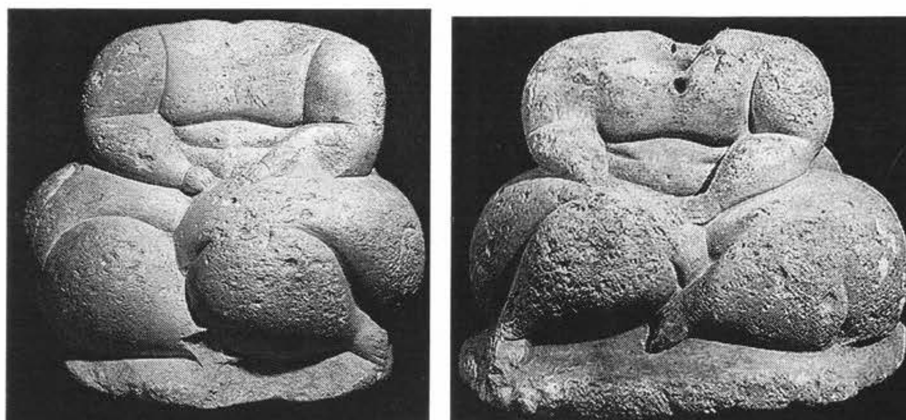
De la forma eficientă se trece treptat și la cea frumoasă. Căutată pentru calitățile sale utile, forma începe să fie apreciată și pentru calitățile ei intrinseci de *formă în sine*. Devine treptat formă de dragul formei, deci operă de artă, guvernată de motivații predominant spirituale.

Arta neolitică se remarcă prin părăsirea imitației fidele a realității formei viului și înlocuirea ei cu redarea convențională. Conform tradiției, ea apelează la geometrizare și stilizare, căutând esențele inaccesibile simțului tactil și vizual direct. Imaginea plastică plină de detalii naturaliste, specifică paleoliticului, este înlocuită de sinteza abstractizantă a formei, realismul prin invenție, imitația realului prin idealizare și metaforă. Formele capătă o funcție rituală și se perfecționează, se îmbogățesc ornamental, capătă putere simbolică și magică. În neolitic, apare cultul morților. Fiecare gintă își făurește un simbol ce are capacitatea de a o ține închegată.

Apare astfel *totemul*, în strânsă legătură cu *animismul*, credința că toate formele naturale sunt însuflețite și intervin într-un fel sau altul în viața omului. Subordonată în continuare magiei, arta își accentuează tentativele de eliberare. În România, statuetele de la Cernavodă, *Gânditorul și femeia așezată*, sunt remarcabile prin realismul și expresivitatea atitudinii. Se pare că destinația magică face loc pentru prima dată uneia propriu-zis artistice.



Muzeul Național de Istorie București. *Femeie așezată* și *Gânditorul*, teracotă, 4000 î. Ch. Sunt modelate într-o viziune sintetică de mare puritate și stilizate cu eleganță.



Hagar Qim Statuete în calcar de personaje obeze, fără caracteristici sexuale explicite.

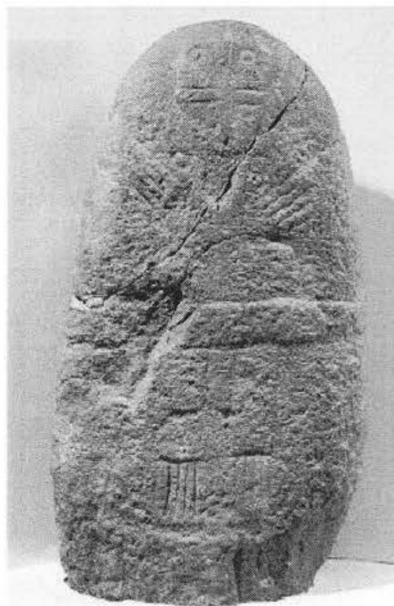
De cele mai multe ori însă, în neolitic, reprezentarea femeii continuă motivația din paleolitic în cadrul cultului maternității. Monumentele megalitice sunt locul de întâlnire al tuturor artelor. Multe dolmene includ pietre sculptate, gravate sau pictate. Reprezentarea este puternic stilizată pentru a servi ca idol în ritualuri de cult, având un aer supranatural. Menhirele sunt uneori astfel sculpate încât capătă aspect antropomorf.



Musee Fenaille, Franța. Menhir celtic sculptat sub formă de femeie.
Aveyron, Franța. Menhirul din Serres.

Uneori numai una din fețe este sculptată în basorelief de asemenea cu forme feminine. Cea mai cunoscută este statuia – menhir din Saint Sernin, Aveyron, Franța.





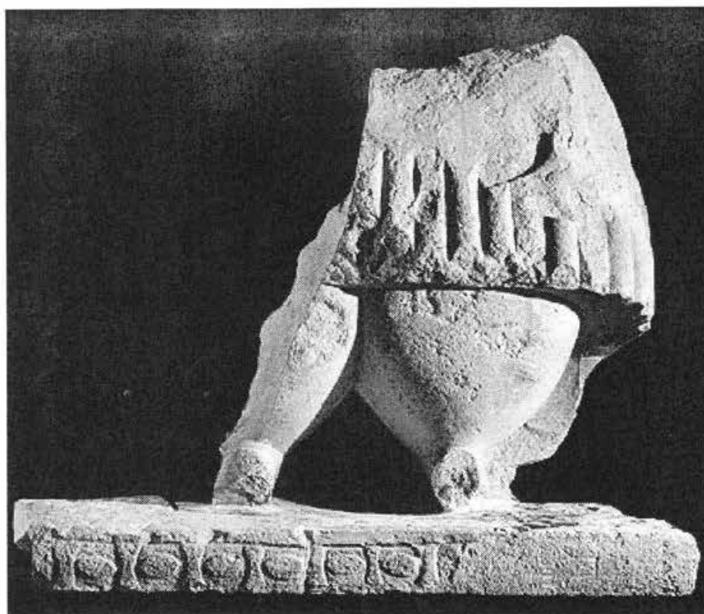




Musée **Fenaille** à Rodez, Franța. Dame de Saint-Sernin-sur-Rance (stânga și detalii) Gambele depărtate și absența gurii sunt caracteristice reprezentărilor feminine ale eneoliticului. Cei doi sâni, podoabele în formă de Y și degetele mâinilor sugerează o a doua față, la fel de tăcută ca și cea apicală.

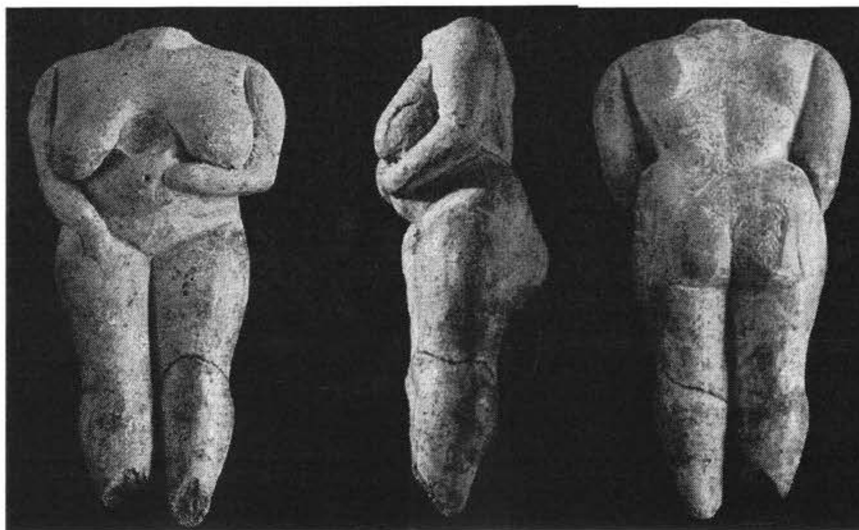
Musee des Antiquites Nationales, Saint-Germain-en-Laye, Franța. Statuie menhir datând din mileniul 3 î. Ch., descoperită la Aveyron. (dreapta)

Reprezentarea tri-dimensională trece pentru prima dată la statui monumentale. Cea mai veche a fost găsită în templul din Tarxien. Sculptată în calcar, reprezintă în volum o femeie, ca multe alte statui din Malta.



Templul din Tarxien. Fragment de 1,1m. din statuia colosală, având 2,7 m. înălțime.

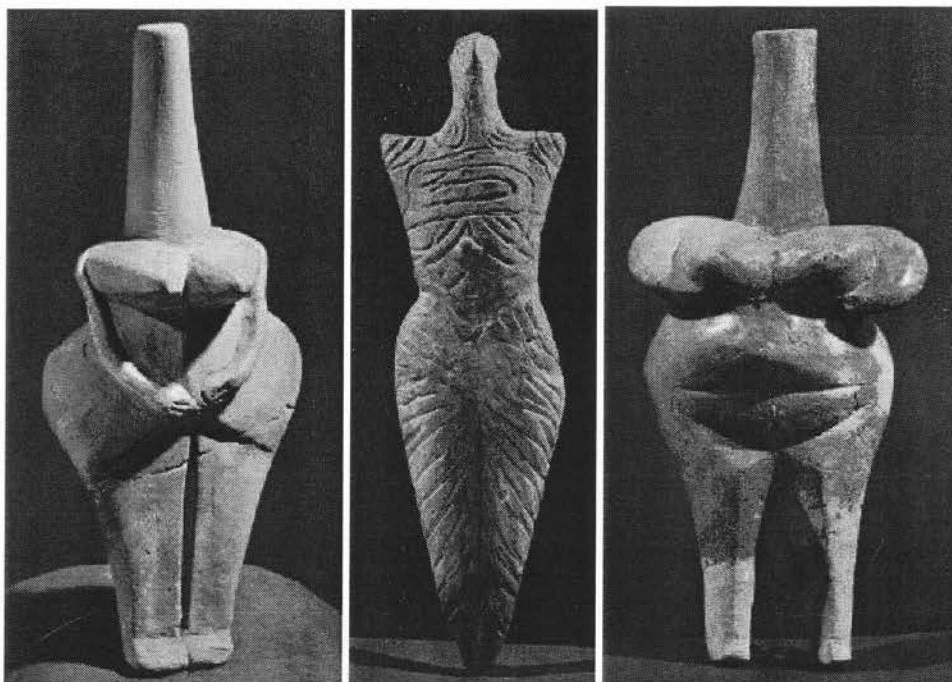
Statuetele de teracotă, din care cea mai cunoscută este *Venus din Malta* de la Hagar Qim (13 cm.), dovedesc faptul că scopul lor este acelaşi cult al maternității, evidențiat prin exagerarea diferențiată a formelor anatomice.



Venus din Malta. Este surprinzător de bine redată prin modelaj consistența adipozității.

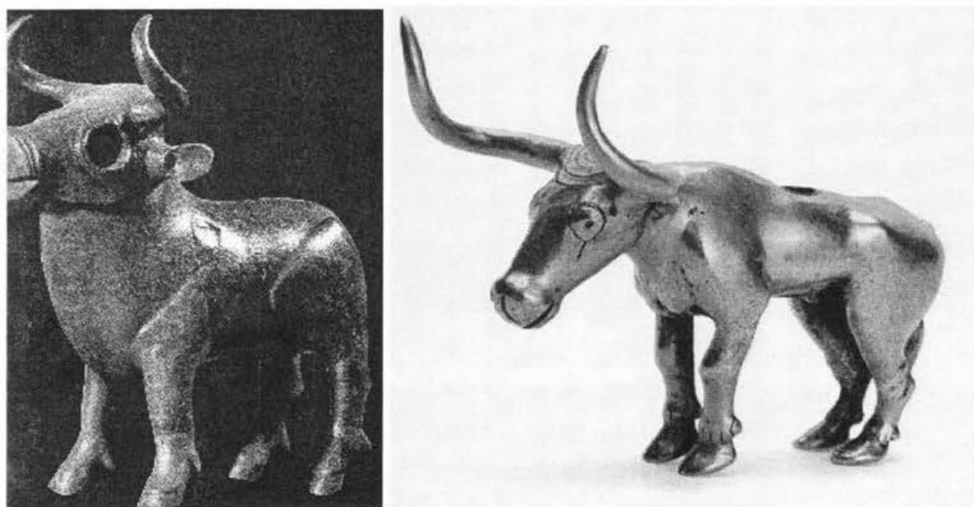


Muzeul de Arheologie din La Valletta, Malta. *Femeie dormind.* Neolitic, 3000 î.Ch.



Muzeul de Istorie al României, Bucureşti. Ceramica antropomorfă de Cucuteni şi Cernavodă invocă doar realul. Reprezentările feminine din arta decorativă denotă faptul că spiritul de observaţie al omului din neolitic scade simţitor dar creşte regularitatea prelucrării, a conformaţiei şi subtilitatea stilizării.

Reprezentările animaliere capătă un caracter totemic, fiind realizate printr-o perpetuă pendulare între observarea atentă a particularităţilor anatomice sau de atitudine şi redarea stilizată, prin formula convenţională, concepută conform tradiţiei general acceptate.



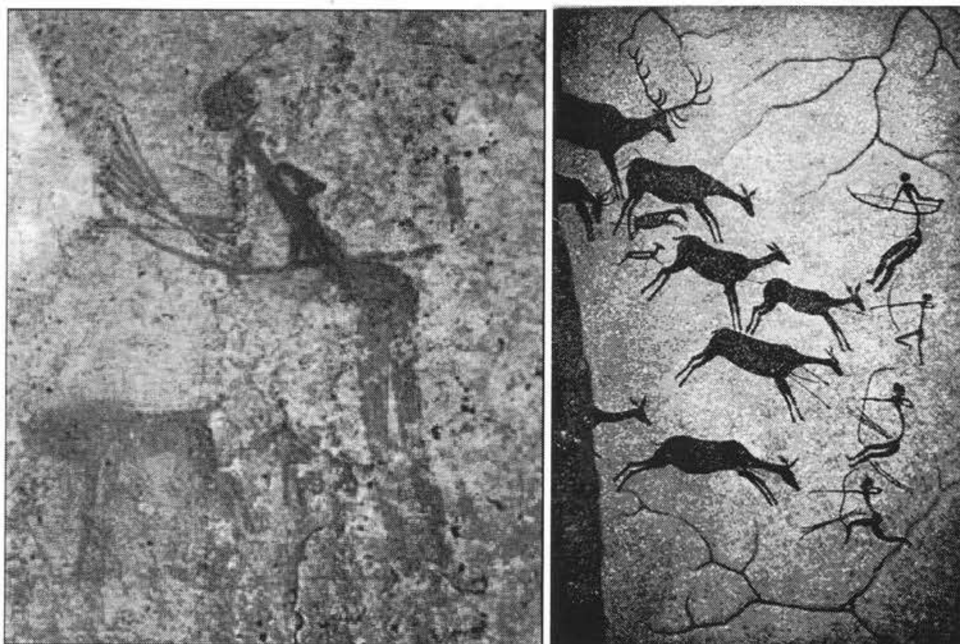
Reprezentări de tauri în bronz, din Anglia şi aur din Caucaz. Mileniul 3 î. Ch.



Cap de femelă elan din regiunea Uralilor, datând din mileniul 3 î.Ch.

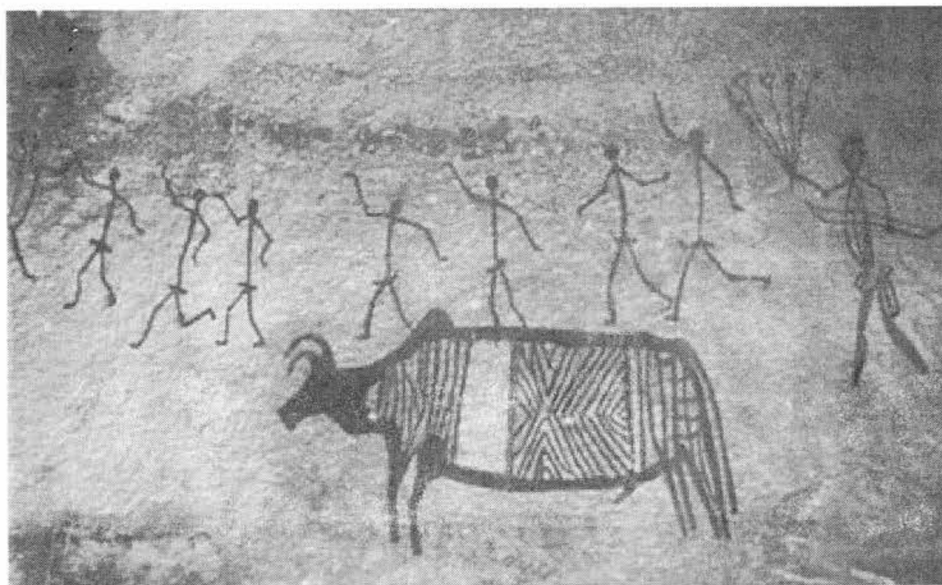
Reprezentarea bi-dimensională neolitică se deosebeşte mult de cea din paleolitic, remarcându-se prin deplasarea tematicii şi interesului artistului de la animal la om. Apare conştiinţa locului privilegiat al acestuia, a superiorităţii lui faţă de animale. Spre sfârşitul fazei, se evidenţiază calităţile fizice dar mai ales morale şi spirituale ale omului. Acesta apare mult mai des, atât ca individ dar mai ales în colectiv, artistul neolitic ilustrând forţa, agilitatea şi curajul în competiţia cu animalul. Accentul nu mai cade pe figuri ci pe ansambluri, apărând compoziţia: personajele sunt grupate în scene coerente cu caracter narativ sau anecdotic.

Din peşteri, pictura iese la lumină. Tematica se îmbogăţeşte şi apare o artă a mişcării, a vieţii cotidiene, a scenelor de gen. Sunt numeroase vânătorile colective dar şi aspectele de viaţă domestică cu ritualuri şi dansuri magice.



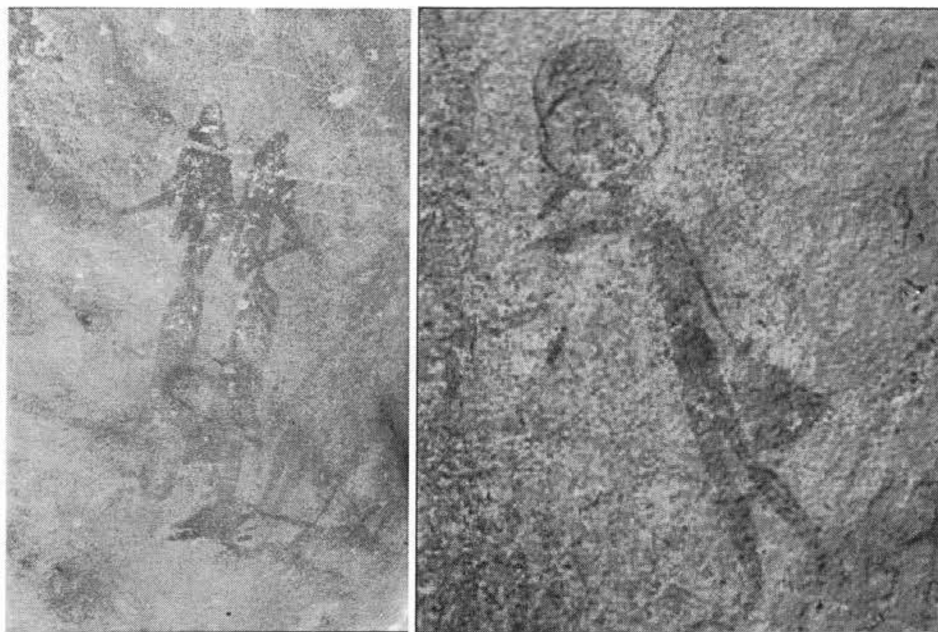
Ngwaginki (Kitaturu), Africa. Scenă de vânătoare cu câini.
Los Cabalos, Spania. Scenă de vânătoare cu arcaşi, cerbi şi căprioare .

Arta devine mai simplă şi mai abstractă. Se renunţă la vioiciunea limbajului direct. Simţul de a observa natura este în vizibil declin dar creşte capacitatea de prelucrare şi de a reda sintetic morfologia viului.

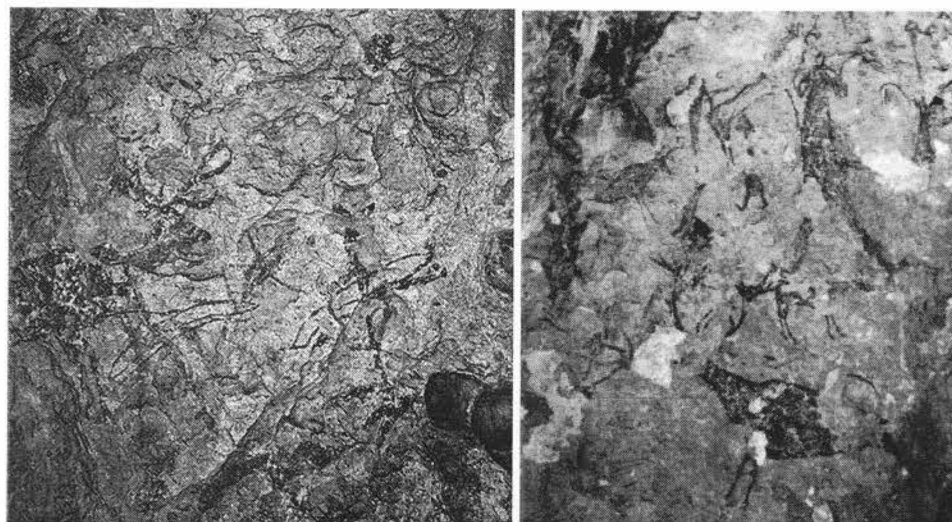


Bhimbetka, Madhya Pradesh, India. Scenă de vânătoare. Neoliticul în India devansează cu trei milenii Europa de est, Africa şi Orientul Apropiat.

Spre deosebire de paleolitic, în picturile rupestre neolitice se lucrează direct în culoare, renunţându-se la trasarea conturului în cărbune. Dimensiunile majorităţii picturilor sunt mult mai mici dar se schiţează uneori efecte de perspectivă: se micşorează figurile după distanţa care le desparte în spaţiu şi se dispun pe o linie oblic - descendentă. Fără a renunţa la principiul realismului, viziunea continuă să fie figurativă dar cu efecte expresive de stilizare accentuată. Deformarea duce uneori la anamorfoză, cum ar fi exagerarea lungimii picioarelor alergătorilor spre a sugera viteza. Apar pentru prima dată şi femei suple, graţioase dar desenate cu acelaşi dezinteres pentru detalii mai ales la braţe, cap şi gambe.



Cueva de la Vieja, Cerro del Bosque, Spania. Siluete feminine participante la un ritual.
Ngwaginki (Kitaturu), Africa. Femeie purtând pe cap un vas.



Cueva de la Vieja, Spania. Scene de luptă cu figuri mult stilizate de războinici în mişcare.

Cueva Los Millares, Spania. Siluete scematice de vânători şi animale în dinamică.

Formele animaliere reprezentate bi-dimensional în relief capătă în neolitic un caracter decorativ din ce în ce mai pronunţat, fiind dispuse mai ales în frize şi stilizate cu eleganţă.

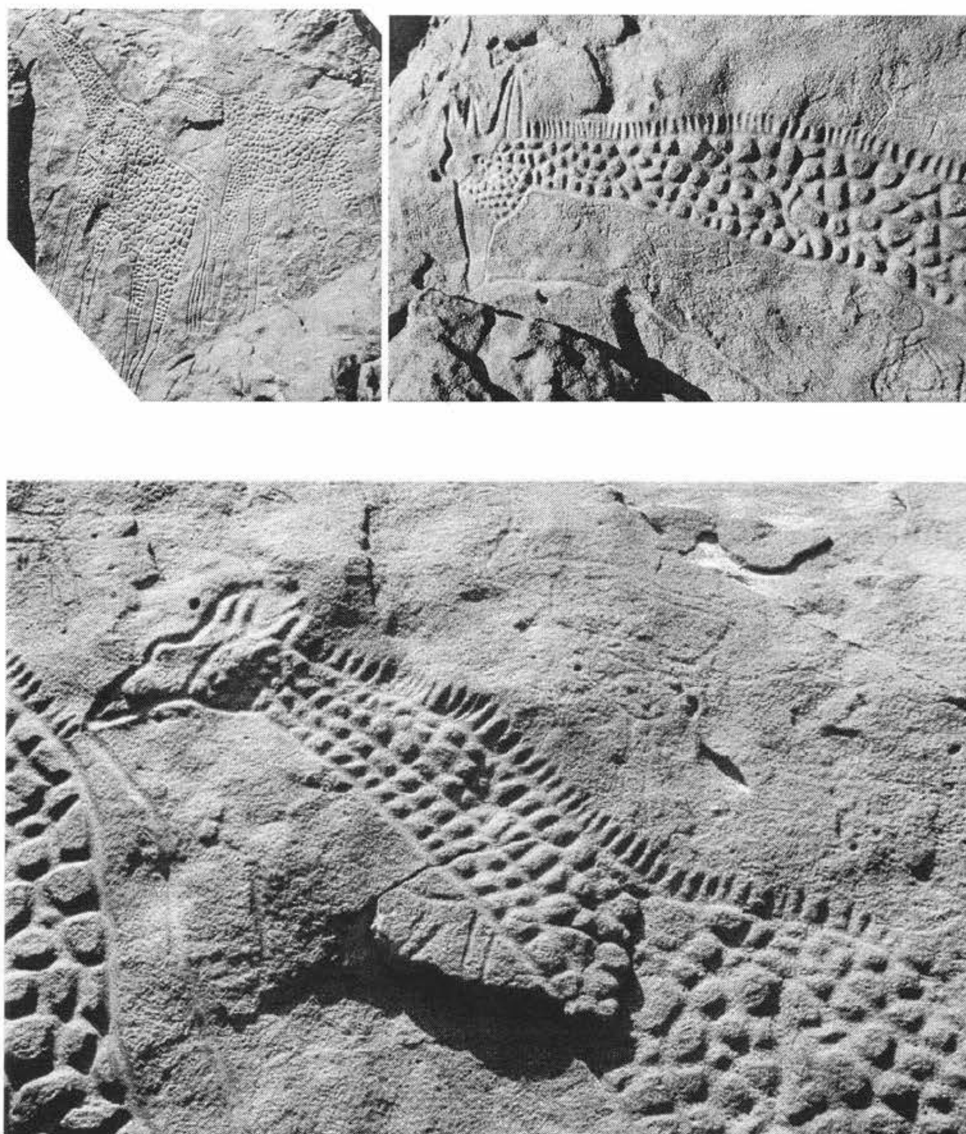


Muzeul Naţional deArheologie din La Valletta, Malta. Friză în relief din templul de la Tarxien, reprezentând o procesiune de animale, unele la ora actuală dispărute din Malta.



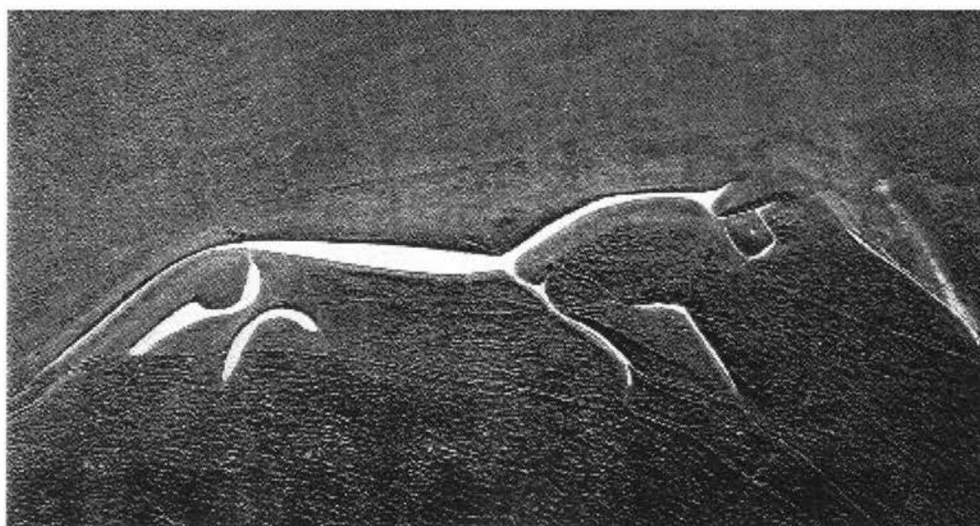
Muzeul Naţional de Arheologie, Valletta. Relief unic din templul Bugibba reprezentând un peşte din specia *Sargus Rondeleti*, des întâlnit în apele mării din jurul Maltei.

Tassili-n-Ajjer din Algeria este cel mai renumit loc din nordul Africii pentru arta neolitică. Imagistica animalieră bogată din aceste reprezentări dovedeşte că fauna Saharei preistorice era infinit mai bogată decât cea din deşertul arid de astăzi. Reliefurile cu animale dispărute, cum ar fi bivolul gigant, sunt cele mai vechi reprezentări sahariene. Ele vor fi urmate de picturi ce reuşesc să descrie în culoare oameni şi animale într-o manieră naturalistă. Deşi aproape de peninsula Iberică, este larg acceptată la ora actuală ipoteza că arta nord-africană de la Tassili s-a dezvoltat independent.



Tassili-n-Ajjer, Algeria. Relief monumental reprezentând două giraffe, relizate printr-o tehnică spectaculară prin complexitate. Repertoriul astistului preistoric include sculptura în profunzimea rocii, relieful jos pentru petele girafelor, şlefuirea migăloasă a suprafeţelor şi moliciunea liniilor mai ales la capetele animalelor. Detaliile se opresc asupra capului masculului (dreapta sus) şi cel al femelei ce-l urmează îndeaproape (jos).

Oamenii neoliticului asociază adesea imaginea intuitivă a calului alb cu ideea simbolică de sacralitate. Una dintre cele mai cunoscute reprezentări ale acestui animal mistic este **Calul Alb din Uffington**. Denumirea este dată după locul în care a fost descoperit impresionantul monument megalitic. Aceasta se găseşte pe colina White Horse Hill, de pe platoul Valey of the White Horse din Berkshire şi este cea mai veche şi mai bine păstrată reprezentare cabalină de mari dimensiuni de pe teritoriul Marii Britanii. Forma excelentă în care se păstrează de milenii se datorează în primul rând localnicilor. Ei curăţă periodic piatra şi încearcă să o păstreze cât mai departe de ochii străinilor, ceremonialul transformându-se într-o adevărată sărbătoare. Cercetătorii emit ipoteze diferite dar tehnica transpunerii la scară, în calcar, a unui desen schiţat, ce reprezentă silueta calului în fuga, rămâne un mister, deoarece monumentul nu poate fi admirat în ansamblu decât dacă îl privim de undeva de sus, din elicopter sau avion.



Uffington, Berkshire, Anglia. *Calul alb*, stâncă cioplită ce poate fi încadrată la ora actuală în genul *land art*. Astăzi, monumentul neolitic face parte din patrimoniul naţional al U.K.

Premisele socio-culturale ce fac posibilă apariţia artei **Orientului Apropiat** antic dovedesc concepţii coerente despre natură şi societate. Trecerea de la organizarea în ginte specifică neoliticului la despoţiile vest asiatice, primele coagulări de tip statal, duce la o extraordinară dezvoltare a artei pusă însă în slujba opresiunii ce are la origine forţa brutală. În concordanţă cu stilul despotic de guvernare, ce presupune anihilarea individualităţii şi dizolvarea personalităţii într-o mulţime docilă, activitatea artistică are şi aici un caracter colectiv.

Despoţia se menţine printr-o cruzime nedisimulată şi chiar etalată ca fiind atribut al divinităţii. Ameninţarea şi teroarea sunt fapte pe placul zeilor. Monarhul se bazează pe sacerdoţi dar nu împarte puterea cu ei. El este doar un reprezentant al divinităţii, un mesager al acesteia asupra supuşilor, fără dimensiunea nemuririi.



British Museum. Relief din partea de nord-vest a palatului lui Ashurnasirpal II de la Nimrud (sec.IX î.Ch.). Cele două care de luptă poartă alături de rege, stindarde cu simbolurile zeilor Adad şi Nergal. Adad întruchipează puterea furtunilor, fiind adesea asociat cu imaginea unui taur sau a unui leu-dragon. Norii de furtună sunt numiţi taurii lui Adad. Nergal este zeul adâncurilor, soţ al reginei lumii tenebrelor, Ereshkigal, asociat cu idea rănilor mortale. În acest relief el are un aspect de războinic, purtând un sceptru cu cap de leu.

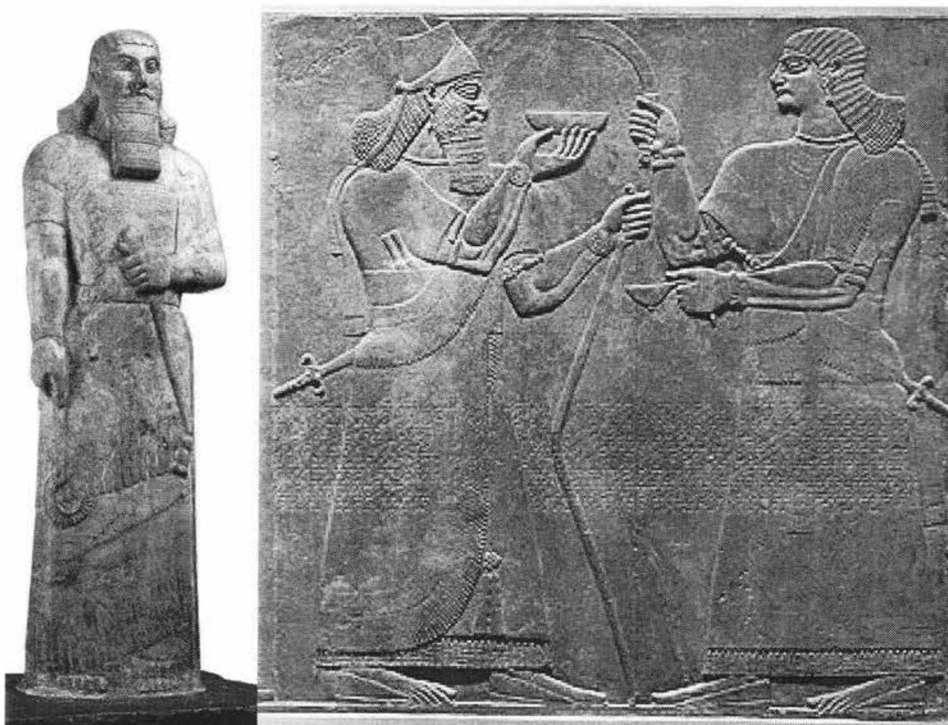
Față de egipteni, spiritului mesopotamian îi este propriu un anumit practicism și chiar un pragmatism imediat. Astrolatria caldeeană este o religie pozitivistă, aproape naturalistă. Seninătatea, etica binelui, încrederea în viitor, justiția, toleranța specifică în linii mari culturii de pe malurile Nilului, fac loc între Tigru și Eufrat divinităților înfricoșătoare ce amenință și provoacă teamă și mai ales dând norma de comportament a locțiitorilor lor tereștri. Fundamentul statului asirian, cel care marchează practic apogeul civilizației și culturii mesopotamiene, este același despotism bazat pe tiranie și cruzime ridicate la rang de însușiri divine. Monarhia asiriană își proclamă legitimitatea și autoritatea politică prin justificare religioasă. Regele – preot este reprezentantul divinului Ashur pe pământ și ia titlul de Sar.



British Museum. Panou de piatră din nord-vestul palatului lui Ashurnasirpal II (sec.IX î. Ch.), probabil din sala de banchete. Impresionează finețea execuției și delicatețea detaliilor anatomice. Inițial, reliefurile asiriene erau acoperite cu culoare din care se mai păstrează și azi urme în porțiunile declive. Slujitorii ce-l înconjură pe rege în acțiuni rituale sunt întotdeauna reprezentați fără barbă, fiind posibil tineri eunuci.

Viaţa de la curte, regele şi suita sa constituie tematica centrală a reliefurilor de pe pereţii interiori ai palatelor asiriene (Nimrud – Ashurnasirpal, Kuiungic – Sanherib, Nineveh şi Khorsabad – Ashurbanipal).

Regele este un uriaş robust, cu braţe musculoase şi gambe atletice, cu părul şi barba minuţios îngrijite, înconjurat de slujitori şi supuşi umili.



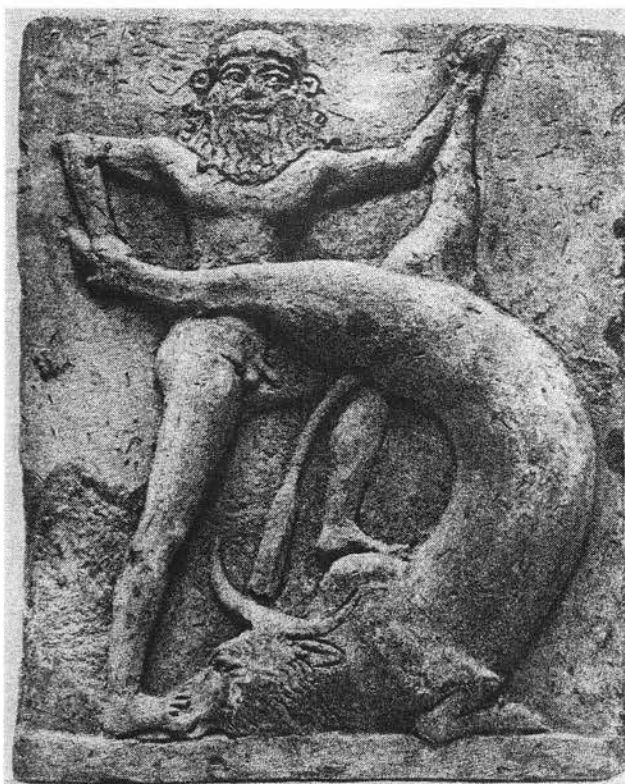
British Museum. Una din rarele statui ronde-bose din arta asiriană este cea descoperită la Nimrud, capitala lui Ashurnasirpal II (sec.IX î. Ch.), reprezentându-l pe monarh.

Metropolitan Museum. Încăperile palatului de la Nimrud al regelui Ashurnasirpal II sunt decorate cu reliefuri. Cele din camera tronului sunt scene narativ-comemorative ale victoriilor militare ale regelui precum şi scene de ceremonii rituale prin care suveranul primeşte protecţie divină din partea zeităţilor. Vasul ţinut de Sar, cu un elegant gest ritual, este simbolul autorităţii sale de locţiitor terestru al divinului Ashur.

Fiind un permanent teatru de război, în teritoriile dintre Tigru şi Eufrat forţa brută a puterii militare rămâne în continuare sprijinul cel mai de seamă al regalităţii. Alături de aceşti doi piloni ai stăpânirii asiriene se înregimentează treptat cultura şi mai ales arta plastică, modalitate necunoscută până atunci la vechile despoţii sumeriene şi babiloniene.

Adesea, arta mesopotamiană evidenţiază superioritatea principiului uman faţă de forţa brutală, prin victoria în luptă corp la corp a regelui sau a divinităţilor antropomorfe cu animale deosebit de puternice. Astfel, la începutul mileniului IV î.Ch., legenda eroului sumerian Ghilgamesh îi asociază acestuia pe lângă curaj şi puteri supranaturale şi aspiraţii spirituale spre înţelepciune, bucuria de a trăi, căutarea adevărului şi chiar năzuinţa spre o existenţă eternă. Cu aceasta se deschide un capitol substanţial al imagisticii eroilor populari cu puteri supranaturale cum ar fi Teseu şi Herakle din mitologia greacă. Spre deosebire însă de ulterioarele reprezentări ale forţei, într-un mic relief sumerian, puterea învingătorului este sugerată doar prin dominanţa verticalei trupului bărbătesc nud, cu marcarea explicită a sexualităţii, ce contrastează cu aspectul senin, zâmbitor al chipului şi cu relaxarea musculaturii netede şi relativ slab dezvoltate, cu aspect adolescentin. Mişcarea surprinde prin uşurinţa, lejeritatea şi lipsa tensiunilor.

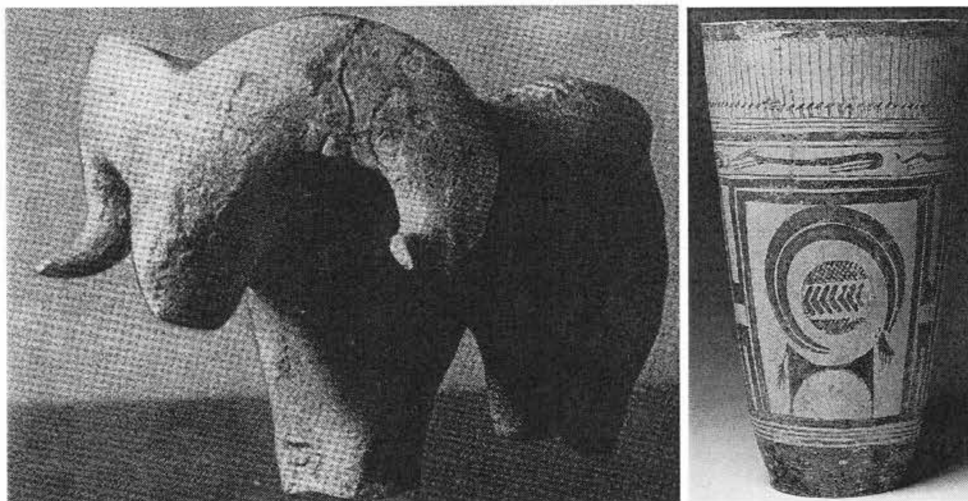
Paradoxal, efectul acesteia asupra taurului este devastator: este îngenuncheat, adus cu botul în ţărână iar coloana sa este obligată să se arcuiască în sens invers posibilităţilor ei fireşti, desigur prin fracturarea vertebrelor. Membrele posterioare ale animalului sunt de-a dreptul dislocate.



Muzeul din Bruxelles. Ghilgamesh învingând taurul, teracotă din sec.XX î. Ch. Micul relief, este ilustrarea simbolică a confruntării omului cu forțele naturii.Asemănător cu eroul legenda, vitejia Sar-ului asirian va fi hiperbolizată, transformând un leu fioros într-o făptură inofensivă pe care o trage cu superioritate de ureche.

Reprezentările animaliere mesopotamiene se pot împărți în trei categorii stilistice ce au semnificații și roluri diferite.

În primul caz, apare față de preistorie, o schimbare de atitudine în relația om-animal. Ea nu mai este rezultatul pândirii prăzii și observației posesive specifice vânătorului primitiv dar nici nu ajunge la stilizarea subtil rafinată sau la ciudatele fantasme din perioadele ulterioare. Aceste prime reprezentări mesopotamiene impresionează prin simplitatea apropierii protective a omului cu animalele, o coexistență idilică, ce este descrisă în ancestralele fabule și fetișuri animaliere.



Louvre. Statueta unui berbec, descoperită la Susa, este dovada unei tentații a idealizării și evidențierii prin supradimensionare dar cu sesizarea veridică a însușirilor distinctive.

Louvre. Vas de teracotă din necropola arhaică din Susa, începutul mileniului IV î.Ch. Apar siluetele puternic stilizate ale unor ogari în alergare, evident alungite pe orizontală, sub friza păsărilor cu gâturi alungite pe verticală. În registrul central apare figurat prin geometrizare un ibex cu coarne hiperbolizate și arcuite ornamental ce continuă printr-o linie dublu spiralată în oval conturul dorsal al animalului în întregime. Simplitatea formelor, exagerarea caracterelor specifice fiecărui animal și schematizarea decorativă sunt elemnte de continuitate cu arta proprie populațiilor neolitice coborâte de pe platourile muntoase la câmpie. Artistul mesopotamian le depășește însă prin compoziția în frize și simetria din construcția corpului ibexului.

În grupa a doua intră reprezentările animaliere din scenele de vânătoare, distracția favorită pentru rege și curtenii săi, prilej de întreținere a apetitului pentru sânge al stăpânitorului și dovedire a atotputerniciei sale. Această activitate nu mai are demult sensul de necesitate vitală și se transformă într-un crud divertisment între două campanii militare bineînțeles câștigate în mod răsunător.

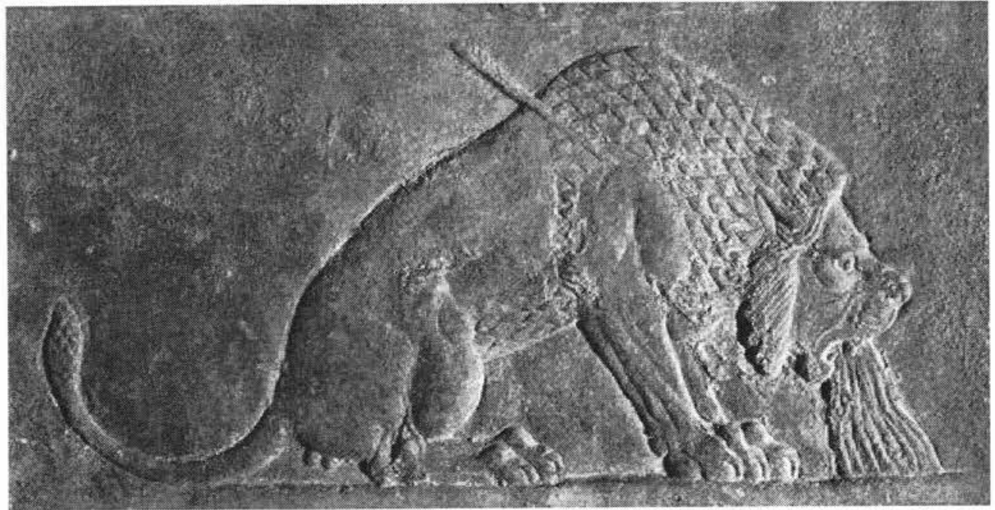




British Museum. Ashurnasirpal II vânând tauri şi lei, reliefuri din palatul din Nimrud.

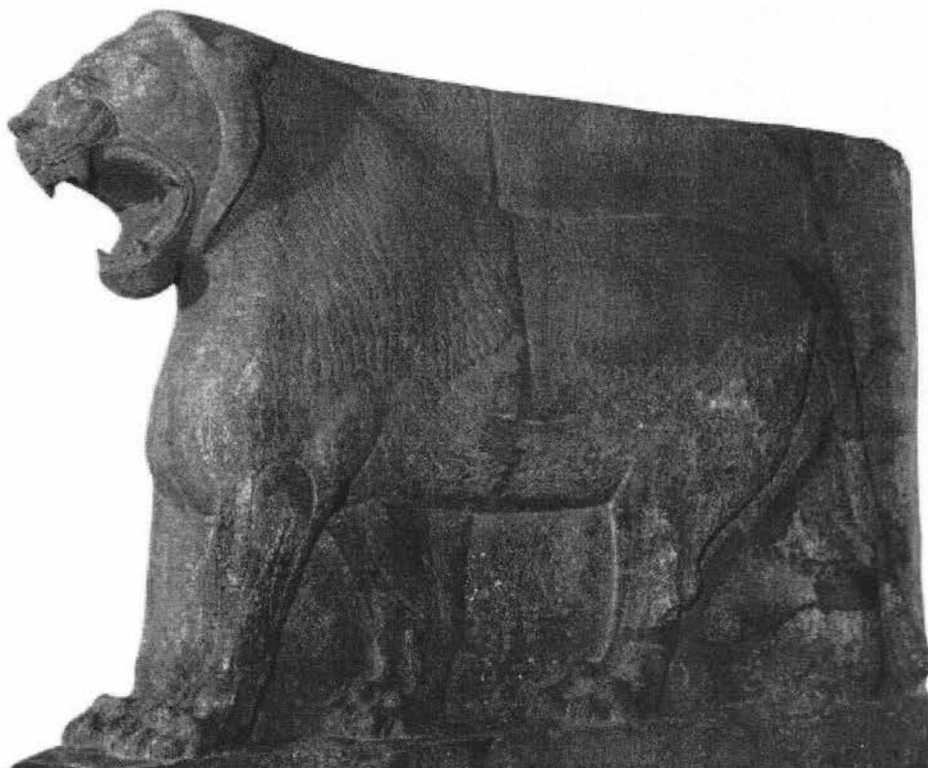


British Museum. Însoţitori de vânătoare cu câini. Panou din nordul palatului de la Nineveh al lui Ashurbanipal (sec. VII î.Ch.). Câinii au fost primele animale domesticite de oameni, acum douăsprezece milenii. În Mesopotamia, primele dovezi ale coexistenţei acestora cu omul sunt scheletele de ogar găsite în mormintele de la Eridu (mil.V î.Ch.)



British Museum. Leu murind, relief de pe un panou de alabastru din partea de nord a palatului de la Nineveh, lui Ashurbanipal (sec. VII î.Ch.), considerat o capodoperă pentru felul cum artistul asirian observă impactul dramatic al străpungerii toracelui animalului de săgeata regelui. Sângele curge ca un şuvoi din gura leului, care face totuşi o ultimă sforţare, contractându-şi puternicii muşchi ai antebraţelor. Pe chipul său crispat apar reliefate venele superficiale. Privitorul contemporan ar fi înclinat să creadă că artistul asirian este solidar cu suferinţa fiarei dar în acele timpuri leii erau consideraţi a întruchipa tot ce este mai ostil civilizaţiei urbane.

Mai târziu, ideea zeificării animalului va duce la uriaşii monştri fantastici şi înspăimântători, cea de-a treia grupă de reprezentări zoomorfe din arta Orientului Apropiat. Apelul la registrul zoomorf este dictat de necesitatea ilustrării forţei sălbatice a divinităţii şi a justifica cruzimea primitivă, animalică a conducătorului protejat de fiinţe supranaturale, lei şi tauri înaripaţi.

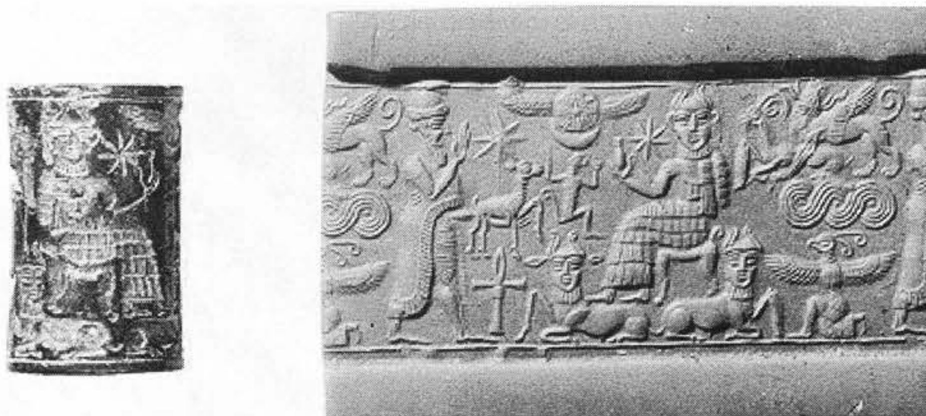


British Museum. Statuie colosală a unei leoaice ce urlă fioros, gardian al intrării în templul de la Nimrud şi simbol al zeiţei fecundităţii şi războiului, Ishtar. Fiinţa imaginară, cu cinci picioare, simbol al unei forţe inaccesibile omului de rând, pe care îl domină paralizându-i propria voinţă, are efectului de a îngrozi privitorul prin ferocitate.

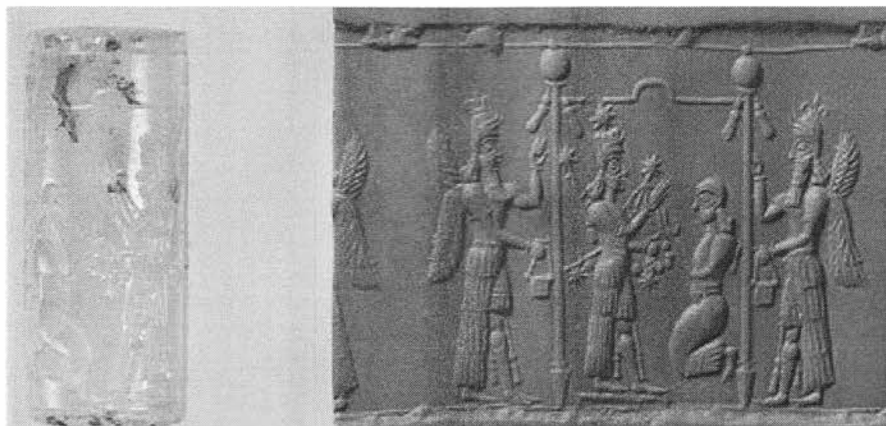
Plastica mesopotamienilor este cu precădere realizată prin tehnica modelajului, turnării, mulajului şi retuşului spre deosebire de cea egipteană prin excelenţa o artă a cioplitului în piatră. Ei excelează însă în tehicile de transpunere şi au o contribuţie originală în gliptică şi în arta sigiliilor. Imagistica de pe sigilii este foarte variată: divinităţi mixte cu forme de om şi animal, eroul legendar Ghilgameş, lupte şi scene de vânătoare cu lei, tauri, vulturi şi fiinţe fantastice: tauri şi lei înaripaţi, compuşi heteroclit. Este căutată fidelitatea formelor anatomice dar caracteristicile tehnicilor le dau oarecare ambiguitate şi lipsă de decizie.



Louvre. Sigiliu cilindric al lui Sharkalisharri, perioada akkadiană (sec.XXIII î.Ch.). În această perioadă apar cu predilecție scene mitologice. Cea reprodusă mai sus înfățișează doi eroi dezbrăcați, ce adapă pe cei doi bivoli sacri ce susțin inscripția care este de fapt centrul de interes al compoziției.



Metropolitan Museum. Sigiliu cilindric din prima jumătate a mileniului II î.Ch.ce înfîțișează un personaj de rang regal în fața divinității ce tronează peste două ființe fantastice cu capete de om și trup de taur. Jilțul zeului are picioare în formă de labe de leu. Numeroase făpturi mitologice înconjură înaltele personaje: sfincși cu brațe umane, ulii ce se atașează pe corpuri omenești e.t.c.



Metropolitan Museum. Sigiliu cilindric assyro- babilonian din alabastru, din prima jumătate a mileniului I î.Ch. Zeiţa Ishtar, încoronată şi înconjurată de stele, ocroteşte un adorator îngenuncheat. Cei doi sunt protejaţi la rândul lor de genii înaripate.



Metropolitan Museum. Sigiliu cilindric cu scenă de vânătoare din perioada akkadiană, sec. XXIII î. Ch.

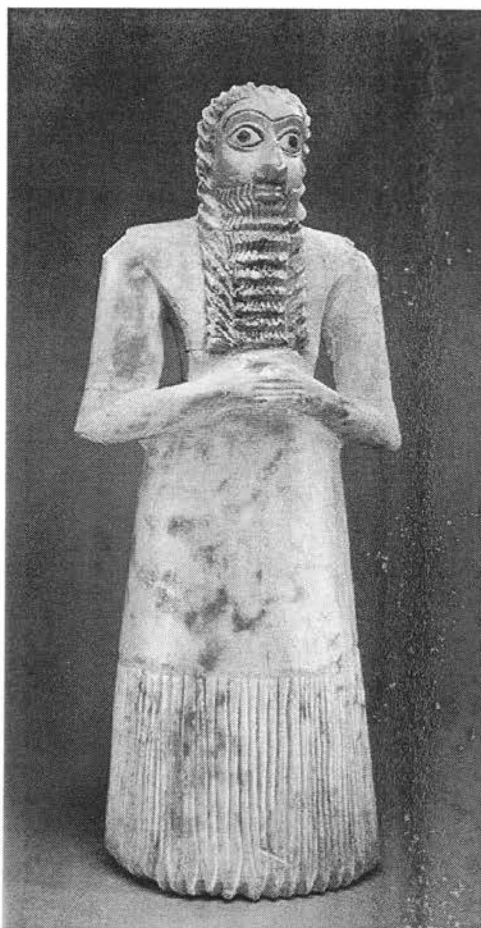
Reprezentarea tri-dimensională în arta mesopotamiană are la bază aceeaşi credinţă în capacităţile magice ale **dublului** sculptat sau modelat, ce conferă eternitate originalului. Primele statuete sumeriene, de dimensiuni reduse, sunt concepute sub un strict canon: brevilinitate datorită capului mare şi ras, cu brahicefalie prin occipitalul plat. Profilul convex este accentuat de nasul acvilin ce continuă direct fruntea şi ochii mari.




Louvre. Ginak, prinț sumerian al Edinului (aprox. 2600 î.Ch.)

dreapta - statueta din alabastru a lui Ebin-Il, supraintendent din Mari (aprox. 2400 î.Ch.). Echivalent al unui actual ministru de finanțe, demnitarul sumerian are o expresie facială ce degajă un optimism înfloritor, în contrast evident cu masca mimică severă a chipului stilizat angular din precedenta epocă ilustrată de statueta prințului Ginak.

Construcția clară și simplitatea mijloacelor sunt capabile să evoce credința în puterea rugăciunii, pioșenia, desprinderea de teluric. Statuetele votive depuse în temple au misiunea de a-i reprezenta pe donatorii lor și a participa în permanență la ceremoniile religioase, în conformitate cu credința că *dublul* reprezentat prin artă poate chiar înlocui modelul real.





Metropolitan Museum. Statuetă votivă din alabastru şi ghips a unui bărbat în rugăciune.(sec.XXVII î.Ch.)

British Museum. Statuetă votivă din ghips a unui bărbat, datând din sec.XXV î. Ch.

La fel ca şi pentru egipteni, arta are o misiune spirituală, religioasă de invocare a bunăvoinţei zeităţilor dar şi una de preamărire a personalităţilor sociale reale. Preotul mesopotamian, se foloseşte de puterea emoţională a artei, conferindui forţă magică în acelaşi fel ca şi faraonii şi clerul egiptean.

Neo-sumerienii dinastiei III din Ur şi Lagash sunt creatorii consistentei serii de statui ale guvernatorului **Gudea**. Cele aproape douăzeci, descoperite şi găzduite de prestigioase muzee, păstrează, cu toată intervenţia sculptorului, formatul originar al blocului de piatră, adesea costisitorul diorit. Toate au o proporţionare brevilină şi o poziţie rigidă.





Louvre. Statuie în diorit a domnitorului Gudea din Lagash, personalitate proeminentă a perioadei neo-sumeriene (2125-2110 î.Ch), o adevărată Renaştere a Sumerului. Expresia feţei sale emană o atmosferă de senină pietate, încredere şi chiar o nuanţă de umanism. Nu este poate întâmplător faptul că demnitarul nu a purtat niciodată titlul regal. Modelajul membrelor guvernatorului este fin observat în spirit anatomic, mâinile şi antebraţele nu se mai aşează pe coapse ci se ridică strâns încleştate, evidenţiind capetele osoase, articulaţiile şi reliefurile musculare. Capul este uriaş iar trunchiul lipsit de înţelegere şi construcţie organică. Primitivismul viziunii satisface pe sculptorul sumerian doar prin asocierea unui cap relative fidel modelat fizionomic pe un corp tratat grosier sau ornamental. Proporţia cap-trup este de 1/4 - 1/5.

Detroit Institut of Art. Statuetă a guvernatorului Gudea. Ochii cu pleoape grele şi postura calmă sunt specifice epocii sale ce poate fi considerată un veritabil clasicism al artei vechi mesopotamiene. Atitudinea sa este similară cu cea a statuetelor votive create de sumerieni cu şase secole înainte.

Poziția guvernatorului este fie așezat, cu spatele drept, fie în ortostatism. Verticalitatea statuiei este asociată cu cultul betilelor (pietre uriașe așezate vertical). Granitul coloanei cilindrice conferă trupului omenesc viu rigiditatea autorității sale iar formele anatomice însuflețesc placa inertă.

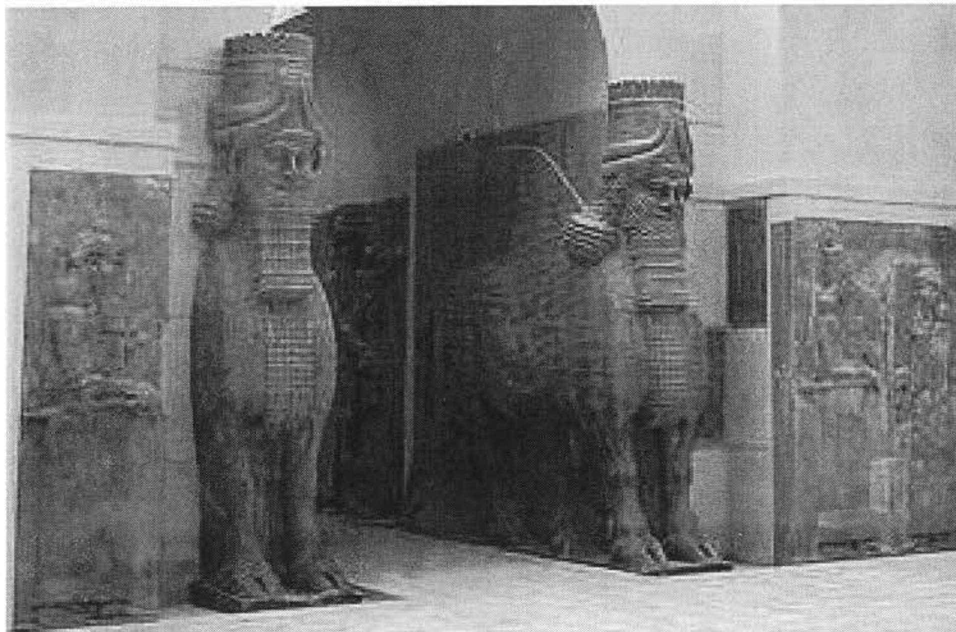




Louvre. Statuie în diorit a domnitorului Gudea din Lagash, sub formă de coloană. Impresionează rafinamentul modelajului mâinilor puternic încleștate ca semn al tăriei de caracter și șlefuirea migăloasă a suprafețelor feței și picioarelor care parcă ne surprind eliberându-se din blocul compact al lespezii de piatră dură. Torsul practice nu este deloc sugerat în coloana cilindrică, compactă ce se transformă de fapt într-un soclu. Corpurile, adesea fără capete sunt rigide, planuri rectangulare le separă în segmente țepene. Superior apar reliefurile brațelor și umerii rotunjiți, deosebit de puternici, dezgoliți asimetric.

Sobrietatea dată de întreaga postură și atitudinea activă a gestului de împreunare a mâinilor sunt în perfectă concordanță cu pozitivismul expresiei chipului, de încredere în posibilitatea omului de a cunoaște lumea încojurătoare prin ochii larg deschiși și a o înțelege rațional. Chipul expresiv are ochii deosebit de mari iar sprâncenele bogate și împreunate sunt realizate sugestiv prin incizii gravate cu ingenios simț decorativ. Pomeții și arcadele malare puternice se asociază bărbiei ce exprimă o voință de nezdruncinat.

Odată cu noii stăpânitori asirieni, o bogată mitologie se transformă în plastică conform unei gândiri figurative profunde, subordonate monumentalului şi grandiosului în compoziţii ample. Apare un nou stil, măreţ dar şi eclectic, asirienii fiind de fapt ei înşişi cuceriţi de realizările culturii babiloniene. Palatul de la Khorsabad al lui Sargon II (sec. VIII î.Ch.) are porţile de ambele părţi străjuite de fiinţe fantastice, colosale, cu trupul masiv de taur sălbatic sau leu cu cinci picioare şi aripi de vultur. Capetele de om au expresie binevoitoare, ochi mari, buze strânse iar barba pieptănată îngrijit este redată ornamental.



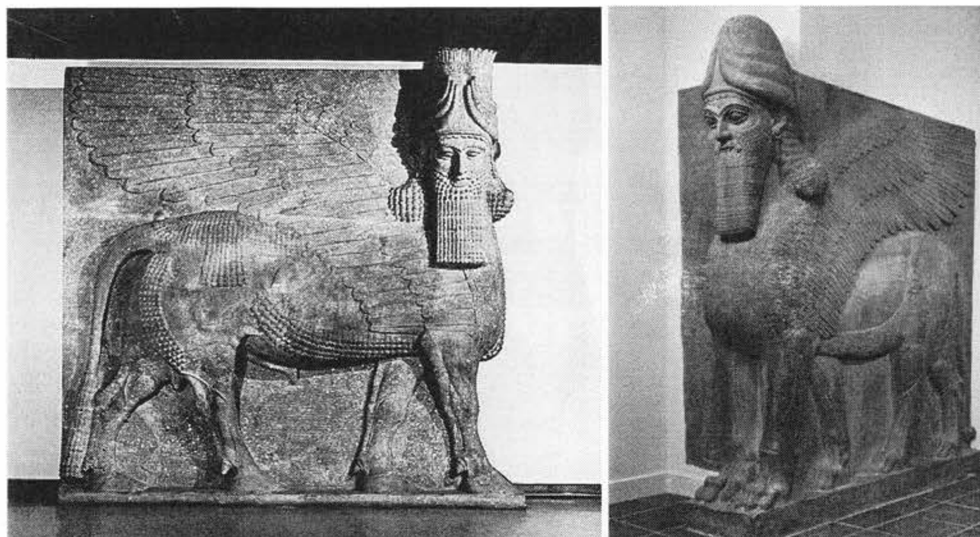
Louvre. Tauri androcefali. Făpturile fantastice animaliere sunt asocireri zoomorfe cu capete bărboase de om. Aceste spirite binevoitoare, numite *lamassu*, sunt păzitorii fundaţiilor lumii şi în acelaşi spirit ei asigură trăinicia palatului. Construită printr-o ingenioasă asociere de sculptură ronde – bose în alabastru şi relief înalt, figura tridimensională asamblează patru aspecte principale dispuse sub unghi drept unele faţă de altele, formând un cub. Acest procedeu este valabilă pentru toate operele sculpturale din fazele de dezvoltare timpurii dar nicăieri nu este mai izbitor explicit ca la taurii şi leii înaripaţi ce păzesc porţile palatelor asiriene.

Continuitatea rotundă a trupului omenesc sau al animalului este înlocuită prin aspecte parțiale fără legătură unele cu altele, ce pot trăi şi independent: planul frontal, dorsal şi cele două planuri laterale. Acestea sunt evident cele mai simple imagini perceptuale. Din lateral, animalul păşeşte cu hotărâre dar frontal, el are cele două picioare din faţă simetric proptite pe sol, ceea ce îi dă stabilitate.



Staatliche Museen din Berlin. Aspect lateral şi frontal al unui leu androcefal înaripat.

Această simplificare permite artistului să se concentreze asupra expresivității şi coerenței unui unghi de vedere parțial. Combinarea aspectelor este pentru el o problemă secundară. Dintr-un punct de vedere oblic însă se evidențiaza lipsa de coerență şi chiar caracterul fantastic al animalului cu cinci picioare.



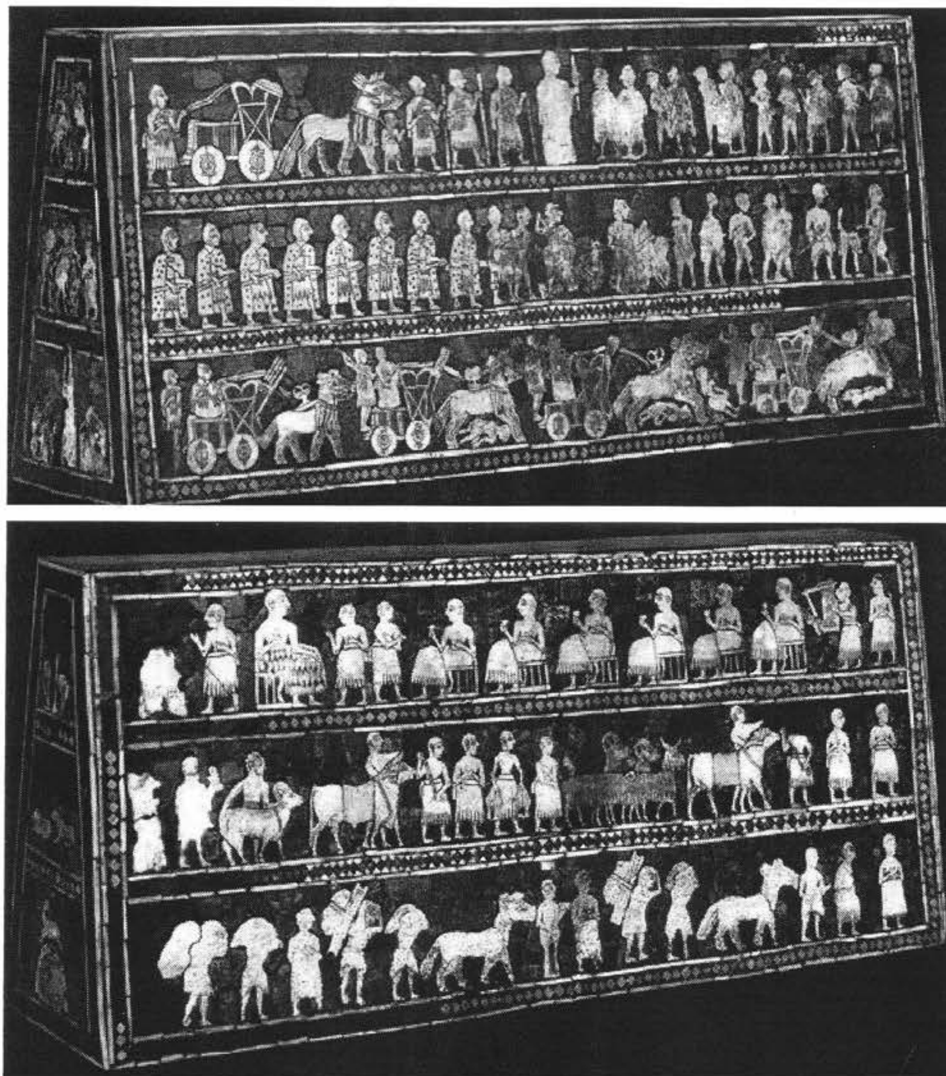
Oriental Institute Museum. Taur androcefal înaripat (lamassu) din palatul regelui Sargon II (sec. VIII î.Ch.) de la Khorsabad.

Metropolitan Museum. Leu androcefal înaripat (lamassu) din alabastru, descoperit în palatul lui Ashurnasirpal II (sec. IX î. Ch.) de la Nimrud.

Intenția asirienilor fiind forța și pregnanța caracterului fiecărui aspect și nu realismul perspectivei conice, soluția este desigur ingenioasă. Posibilitatea de a reprezenta volumul tridimensional ca pe un întreg continuu, mai degrabă rotund decât cubic, aparține unui stadiu mai evoluat al reprezentării artistice. Căutarea directă a valorii estetice a formelor viului, în care vor excela mai târziu grecii este de multe ori înlocuită cu prezentarea schematică, conform canoanelor și renunțarea la firescul mișcărilor.

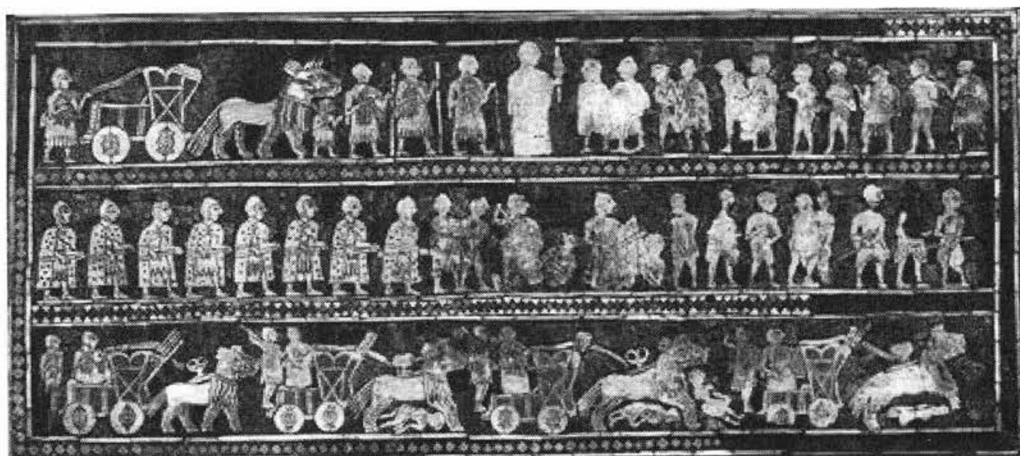
În concordanță cu specificul culturilor Orientului Apropiat antic apare marginalizarea reprezentării și observării corpului gol, interesul scăzut pentru aprecierea feminității și slaba diferențiere morfologică a sexelor și a copilăriei.

Una din primele realizări ale **reprezentarii bi-dimensionale** sumeriene este *Stindardul din Ur* (sec.XXVI î. Ch.).



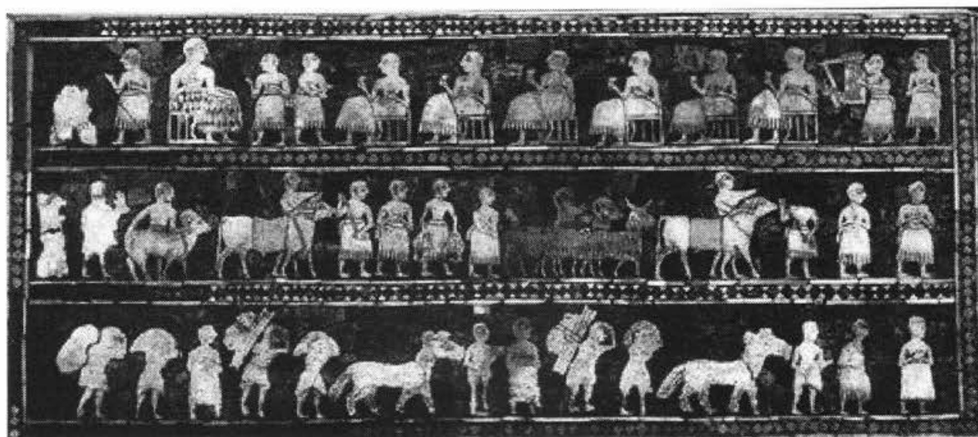
British Museum. *Stindardul din Ur* panou din lemn (sfârşitul mileniului III î. Ch.) decorat pe ambele feţe cu cornalină, scoici, lapislazuli pe fond de bitum.

Pe o parte sunt prezentate într-un stil narativ scene de război, evidențiind personalitatea regelui prin supra-dimensionare și poziționare centrală. În registrul inferior, acesta conduce carul de luptă peste cadavre.

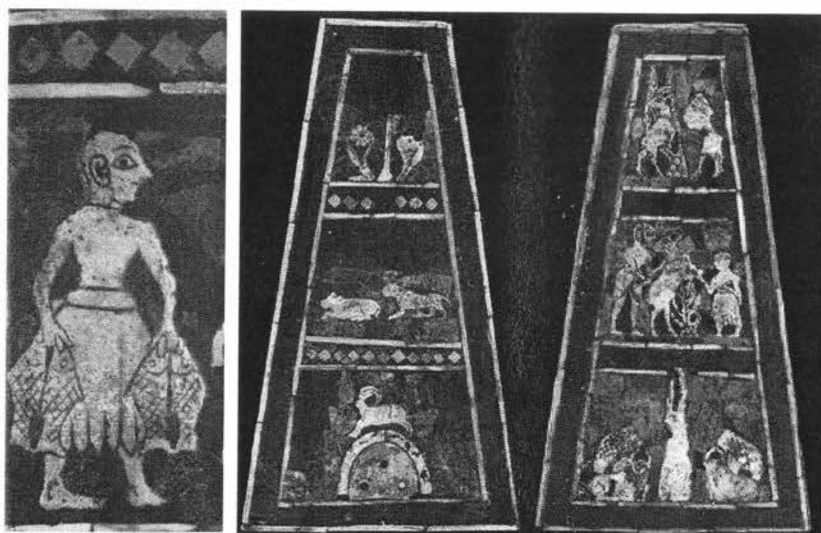


British Museum. Stindardul din Ur – scenele de război

Pe cealaltă parte, apare sărbătorirea victoriei în scenele de pace. Compoziția este organizată și aici pe trei registre, intenția artistului fiind să creeze ordine și claritate, neglijând însă fidelitatea descrierii precise morfologic. Personajele sunt combinații foarte stilizată de contururi din profil și din față.



British Museum. Stindardul din Ur – scenele de pace



British Museum. Detaliu reprezentând un pescar şi feţele laterale ale Stindardului din Ur.

Importanţa personajelor este subliniată prin diferenţierea mărimilor, deci prin aşa-numita *perspectivă ierarhică.* Corpul uman este reprezentat în plan, capul este mare faţă de tors şi este redat ca şi picioarele din profil, ochiul şi torsul apar însă din faţă.



Louvre. Ur-Nanshe, conducător al Lagash-ului împreună cu familia. El poartă pe cap un coş cu lut pentru a turna prima cărămidă şi a fonda astfel un nou templu. Tello (sec.XXV)

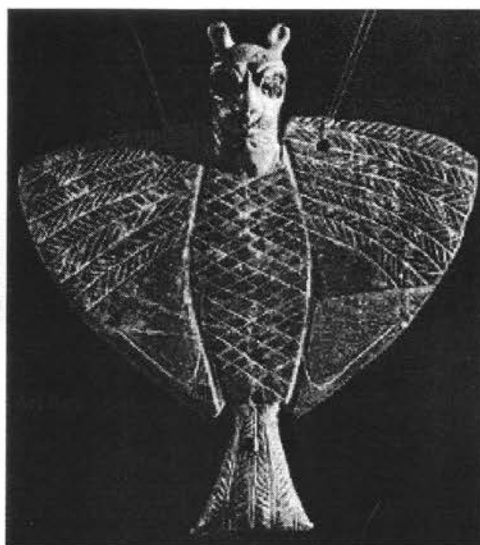
O categorie consistentă de reprezentări animaliere sumeriene aparţine făpturilor fantastice, rod al mitologiei ce legitimează fantezia artistică. Astfel, relieful *Stela preotului Dudu* din Tello (Lagash) este prima **alegorie** din artele plastice, echivalentul intuitiv al ideii de victorie prin viclenie şi ferocitate asupra forţei brute, apelând la valoarea de simbol a reprezentărilor animaliere. Creatura mitică monstruoasă cu cap de leu şi corp de vultur este Imdugud sau Anzu, cel ce a furat Tablele Destinelor, simbolul asociat cultului zeului Ningirsu încă din perioada dinastică timpurie. El ţine strâns cei doi lei menţinându-şi supremaţia câştigată în luptă. Compoziţia rigidă, riguros simetrică, de tipul simbolului heraldic, nu distruge însă vitalitatea reprezentării: vulturul învingător, făptură fantastică, având urechi de leu ridicate în sus ca semn al dominării, este mai mare chiar şi faţă de cei doi lei şi stă drept, asociindu-şi în acest fel forţa axului vertical central de simetrie.



Louvre. *Stela preotului Dudu* din Tello (sec.XXVIII î.Ch.)

Mesajul social al alegoriei devine explicit prin înlocuirea ghearelor păsării cu mâini şi antebraţe umane care strâng cu străşnicie cei doi lei. Este detaliată musculatura antebraţelor şi marcate reperele osoase ale ulnei. Leii, de data aceasta învinşi, îşi dispersează forţele prin poziţionare divergentă şi sunt net dominaţi de făptura supranaturală. Dimensiunile mici, modelajul moale şi ridicarea capetelor într-o mişcare de implorare a milei, face ca sensul metaforei să fie formulat cu claritate. Prestigiului învingătorului i se asociază bineînţeles şi bogăţia, sugerată prin penajul somptuos, redat cu minuţiozitate şi organizarea strict ornamentală a detaliilor. Semnificaţia heraldică a puterii cucerite prin agilitate şi cruzime, simbolul vulturului, se va perpetua până în zilele noastre dar artisticitatea acestui relief sumerian depăşeşte simplitatea sintetică a formei cerută de semnul heraldic.





British Museum. Buzdugan simbolic din piatră dintr-un templu din Tello. Creatura mitică monstruoasă cu cap de leu şi corp de vultur este Imdugud sau Anzu.

Muzeul Naţional din Damasc, Syria. Simbolul Imdugud din Ur, descoperit la Mari, Syria. Dovadă a unei tehnici desăvârşite, lucrarea este rezultatul asocierii de lapis lazuli, aur, şi cupru pe un pandant de bitum. Perioada dinastică timpurie (sec. XXVII î. Ch.)

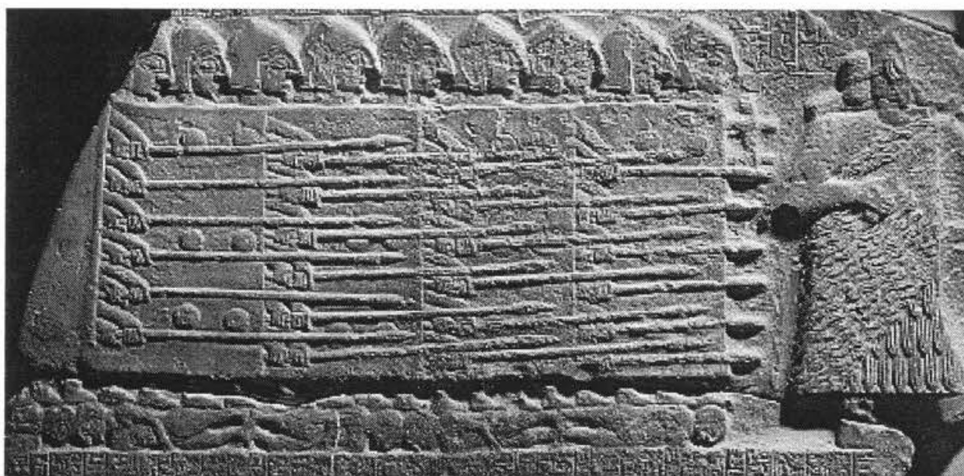


British Museum. Friză de cupru reprezentând simbolul Imdugud al zeului Ningirsu. Această rară operă de metaloplastie antică, datând aprox. din sec. XXV î.Ch. a fost descoperită în apropierea anticului oraş Ur. Artistul sumerian sugerează puterea supranaturală a divinităţii, scoţând cu ingeniozitate capul acesteia deasupra cadrului general al reliefului. Conservarea în bune condiţii a unei lucrări în metal cu o vechime atât de mare este excepţională, cu toate că în acea perioadă cuprul era larg folosit.

Alături de imaginile alegorice apare şi preamărirea în mod direct a puterii şi victoriilor regelui, printr-un nou gen artistic: **relieful istoric**. *Stela vulturilor* este monumental ce marchează victoria regelui Eannatum din Lagash asupra oraşului-stat Umma. Pe o latură a stelei apare o formaţiune compactă de ostaşi, văzuţi parcă dintr-o singură privire, conduşi de însuşi Eannatum, reprezentat totuşi la aceeaşi înălţime cu soldaţii, pentru a sugera coeziunea legăturilor şi caracterul compact al falangei.

Ostaşii sunt contopiţi într-o fiinţă infernală, invulnerabilă, care doboară inamicul şi-l striveşte în picioare. Trupurile soldaţilor sunt fragmentate şi redistribuite în masa grupului după o schemă abstractă, pe trei registre separate: superior apar înşiruite capetele cu nasuri lungi, specific sumeriene şi ochi văzuţi frontal pe lateralele feţei. La mijloc mâinile încleştate pe lăncile aducătoare de moarte, orientate sinergic toate în aceeaşi direcţie, dau un sens clar şi unitate compoziţională tabloului colectiv.

Registrului inferior este rezervat picioarelor luptătorilor ce calcă fără milă trupurile sfârtecate ale învinşilor poziţionaţi semnificativ la orizontală şi în sensuri contrarii spre deosebire de invingătorii animaţi de elan vital în acelaşi sens de la stânga spre dreapta.

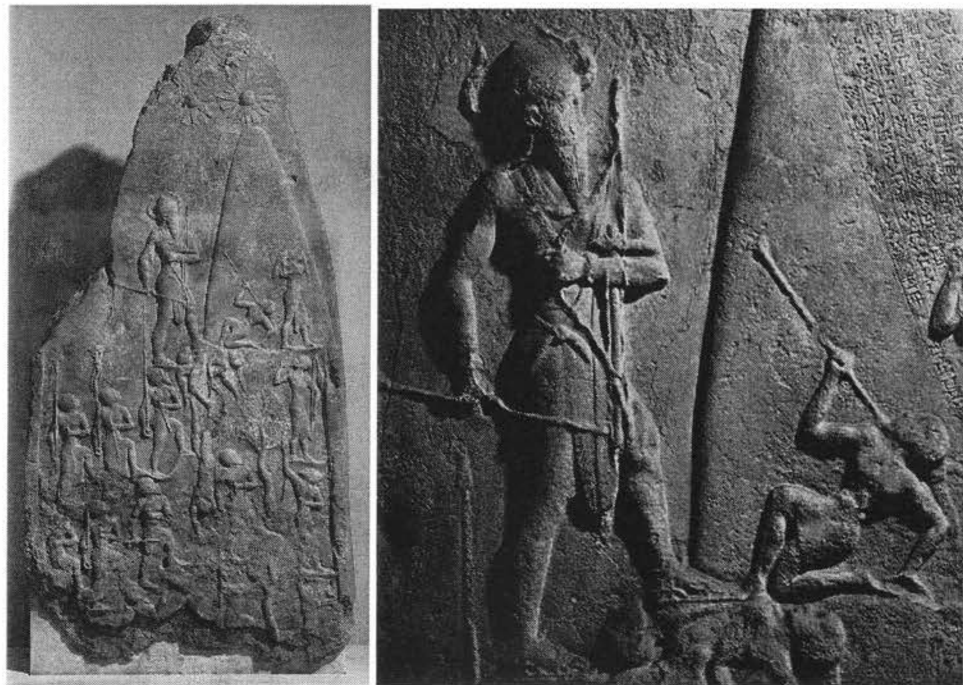


Louvre. Stela vulturilor, sec.XXV î. Ch.(fragment)



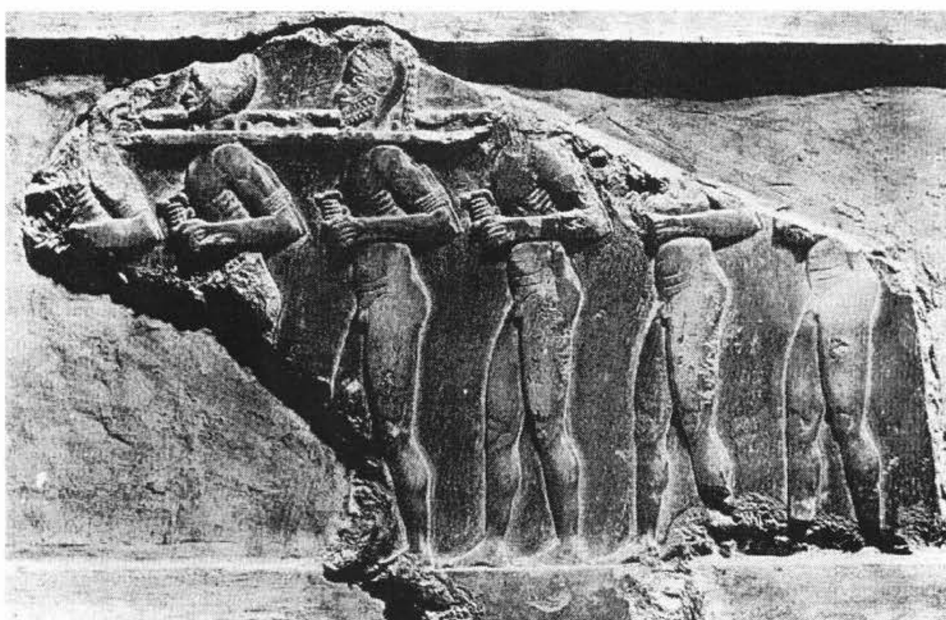
Louvre. Stela vulturilor, sec.XXV î. Ch.

Într-o epocă ulterioară, semiții akkadieni cuceresc Sumerul și plastica lor marchează un plus de artisticitate. Un exemplu îl constituie figurile la jumătate din mărimea naturală de pe relieful stelei victoriei regelui akkadian Naram-Sin asupra sumerienilor de pe platourile muntoase din vestul Iranului. Corpul uman este reprezentat la proporții firești și cu detalii anatomice veridice. Spre deosebire de sumerieni, accentul se deplasează treptat de la stilizare, la redarea fidelă, realistă. Figura umană capătă dimensiuni și mișcări normale. Chiar și din punct de vedere al caracterelor morfologice etnice redarea este mai corectă, dispărând acel nas prelung, specific artei sumeriene.



Louvre. Stela victoriei lui Naram-Sin, descoperită la Susa (sec. XXIII î.Ch.). Regele pășește cu hotărâre în fruntea soldaților săi, urcând muntele și călcând fără milă în picioare inamicul. Apare sugerată perspectiva ierarhică, el fiind mai mare decât celelalte personaje. Expresia chipului și întreaga sa ținută sunt proprii unui învingător, poartă un coif cu însemnele puterii supranaturale dar aduce un omagiu și dedică succesul său divinității discului solar.

O altă caracteristică a reprezentării akkadiene este tendinţa de spiritualizare treptată a figurilor, contrastând tot mai mult cu acel cult al forţei fizice specific artei sumeriene, aşa cum este vizibil şi în relieful stelei regelui Sargon.



Fragment din stela regelui Sargon al Akkadului, remarcabil prin progresul artistic în redarea cu fidelitate a proporţiilor, formelor musculare şi a reperelor scheletice ale trupurilor prizonierilor înlănţuiţi, cu gâturile şi mâinile legate. Dramatismul scenei, naturalismul viziunii şi înţelegerea psihologică a umilinţei şi suferinţei date de constrângerile încătuşării ce permite doar mişcările îngăduite de învingători, anunţă impresionantele realizări ale artei greceşti.

Marile temple şi palate asiriene de la Nimrud, Khorsabad şi Nineveh sunt împodobite cu cunoscutele reliefuri cu scene de război şi vânătoare ale regilor Ashurnasirpal, Sargon II şi Ashurbanipal. Reprezentarea din profil a capului cu detalierea ornamental – decorativă a bărbii şi pieptănăturii şi evidenţierea caracterului etnic, contribuie la conturarea caracterului conducătorului dominat de cruzime şi voinţă puternică.



British Museum. Ashurnasirpal, protejat de un zeu înaripat atacă un oraş apărat de arcaşi.

Reliefurile asiriene dovedesc o mare diversitate a mijloacelor de exprimare artistică, de la forme modelate cu vitalitate şi dăltuiri viguroase, până la cele mai delicate incizii şi suprafeţe fin şlefuite. Toate acestea devin echivalenţi plastici ai musculaturii ameninţător reliefate, reperelor osoase ferme dar şi a pieptănăturilor savant-ornamentale, bărbilor şi pletelor.



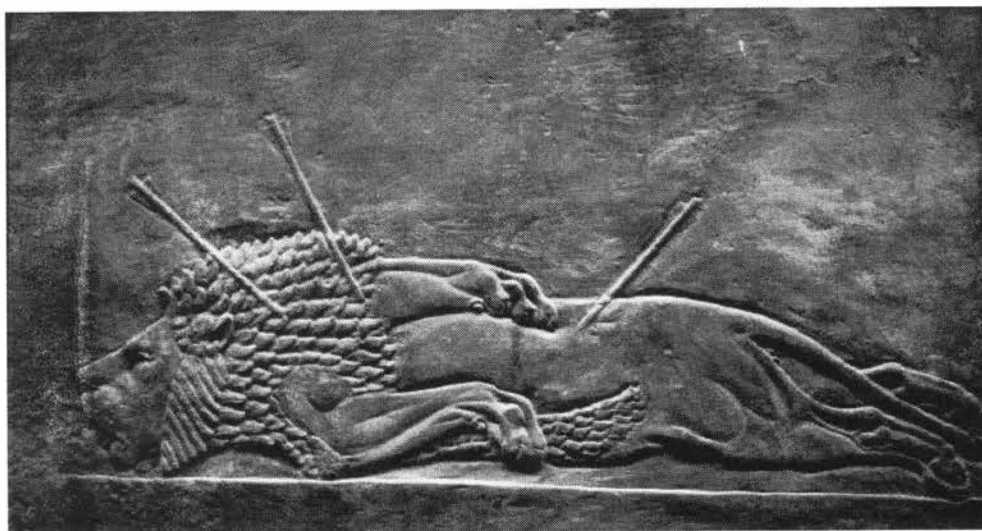
British Museum. Relief de pe un panou de piatră din nord-vestul palatului lui Ashurnasirpal II (sec. IX î. Ch.) de la Nimrud. Parte a unei scene de război, relieful descrie soldaţi asirieni conduşi în luptă şi însoţiţi de fiinţe supranaturale şi vulturi ce zboară deasupra scenei. Vulturii, adesea reprezentaţi în scenele de război mesopotamiene sfâşiind şi cărând bucăţi din trupurile inamicilor, sunt semnul înspăimântător al puterii de distrugere a armatei asiriene, din rândul căreia niciodată nu apare un ostaş rănit sau mort.

Lipsit de o compoziție dinamică, relieful asirian caută detaliul anatomic la umeri, brațe, mână, gambă și picior. Percepția de ansamblu se face însă cu dificultate datorită întâietății observației directe a detaliului anatomic față de rațiunea ordonatoare geometrică. Urmărirea arabescului de contur al siluetei și abundența detaliilor naturaliste este principiul constructiv de bază al reprezentării asiriene. Apare astfel o contradicție între spontaneitatea sesizării reperelor anatomice din interiorul formei și conturul rigid și lipsit de mișcare, accentuat de repetarea uniformă, la infinit, a schemei de compoziție în frize. Figurile, deși sunt studiate cu acuratețe, par încremenite în blocul de piatră. În această artă a preamăririi forței brutale și a ferocității, ce laudă și legitimează despotismul, este aproape firesc, la fel ca și în Egipt uneori, să se piardă vitalitatea originară prin atenuarea acuității observației directe a formelor viului. Depersonalizarea omului de rând își găsește astfel un echivalent plastic în compoziția mecanică sub formă de **friză** a reliefurilor asiriene. Încătușarea imaginației și creativității artistice duce la o monotonie exasperantă.

Nenumăratele scene de vânătoare din palatele asiriene sunt mărturia problematicii pusă în fața artiștilor asirieni. Ei trebuie să răspundă constrângerilor legate de reprezentarea regalității, cauză de refulare a instinctului artistic a cărui vitalitate eliberată se revarsă asupra reprezentărilor animaliere.

Aici, observația directă a naturii sesizează cu realism și simpatie caracteristicile fiecărei specii, firescul forței, însușirile, deprinderile și atitudinile ei. Eliberată de încătușarea canoanelor specifice reprezentării umane, anatomia și mișcările animalelor sunt subtil analizate iar urmărirea cu fidelitate a siluetei este făcută cu măiestrie.

Prin desăvârşita lor realizare artistică, în faţa privitorului contemporan, centrul de interes se deplasează de la rege şi oficialităţi spre imagini cu mare impact emoţional cum sunt leoaica rănită şi leul muribund. Este inaugurat astfel capitolul semnificativ şi consistent al reprezentării în artă a suferinţei unei fiinţe vii, chiar dacă el începe cu imaginea animalului. Omul, mai exact stăpânitorul şi anturajului său are rezervat rolul de invingător atotputernic.



British Museum. Leu ucis, detaliu de pe un relief din Palatul de Nord de la Nineveh al regelui Ashurbanipal (sec. VII î. Ch.). Parcă se simte o notă de compasiune în felul cum artistul asirian modelează supleţea atonă a musculaturii şi reperele scheletice ale animalului, cum linia conturului sugerează cu delicateţe detaliile sale anatomice.

Descătuşarea de canoanele poziţionării conform frizei duce la soluţii compozitionale fireşti. Arta animalieră asiriană este un apogeu al reprezentării artistice.

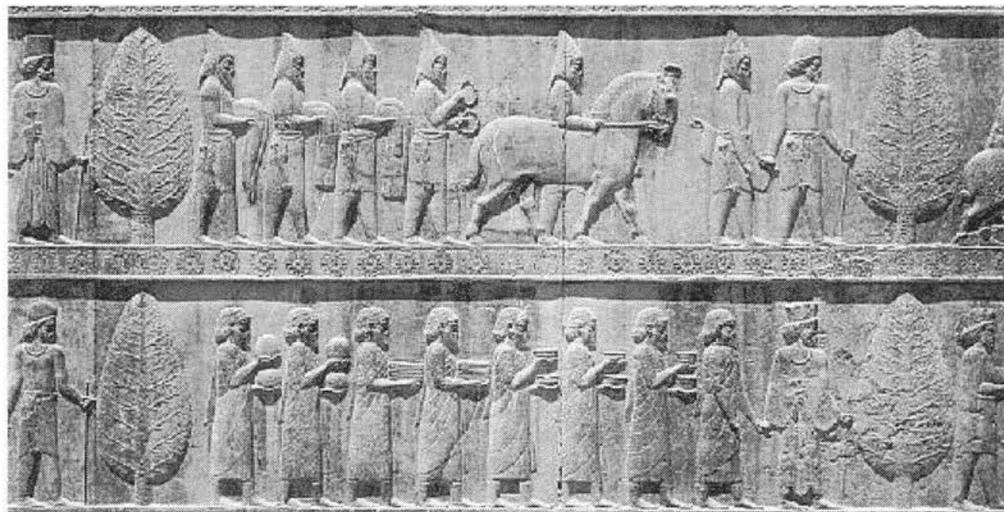
În *Leoaica rănită* suntem în faţa unei investigaţii în care intuiţia vie, experienţa şi contactul direct cu realitatea se transformă într-o scenă dramatică. Suntem impresionaţi de punerea în antiteză a vitalităţii deosebite, a elasticităţii şi organicului mişcării adunate parcă în jumătatea anterioară a corpului leoaicei, cu grupe musculare contractate, ce mai arată încă

periculoasele gheare. Durerea se exteriorizează prin urletul final, printre maxilarele deschise parcă cu resemnare, care nu lasă să se vadă amenințătoarea dentiție. În contrast, jumătatea posterioară este paralizată prin secționarea măduvii spinării de o săgeată. Membrele neputincioase, cu musculatura atonă, sunt târâte pe pământ și nu se mai simte consistența armăturilor scheletice. Paradoxal, nimic din această expresivitate bogată nu apare pe chipurile împietrite ale aristocraților și soldaților victorioși, nici pe trupurile și fețele inamicilor învinși sau muribunzi din scenele de război.



British Museum. Leoaica rănită, detaliu de pe un relief din Palatul de Nord de la Nineveh al regelui Ashurbanipal (sec. VII î. Ch.)

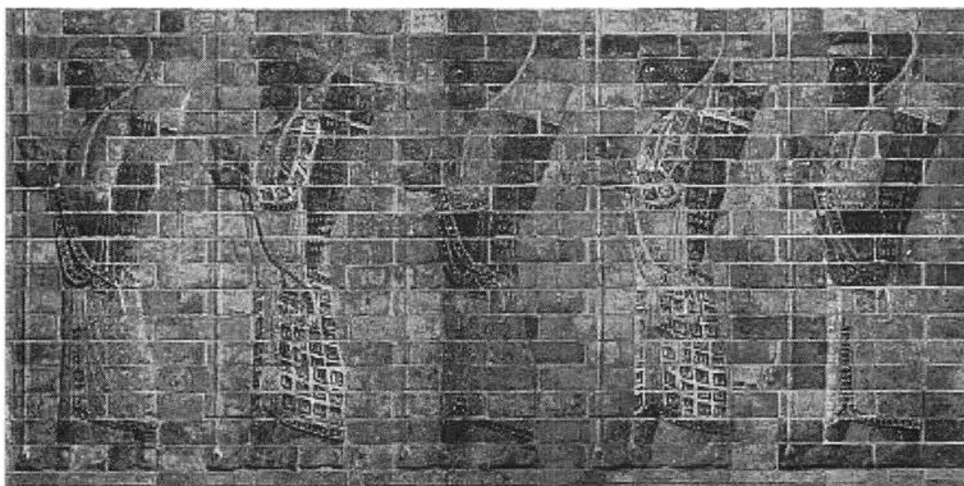
Arta persană dovedeşte o concepţie mai puţin crispată şi încrâncenată faţă de asirieni, de la care preia compoziţia sub formă de frize cu ostaşi, supuşi ai regelui sau animale fantastice, sporindu-le însă aproape manierist rafinamentul şi dându-le o elegantă distincţie.



Persepolis, Iran. Procesiune a sciţilor şi lidienilor purtători de tribut. Scara de est a sălii de audienţe a lui Darius I (perioada achemenită, sec. V î. Ch.).

Friza arcaşilor de la palatul din Susa al „regelui regilor" are un caracter ceremonial, de paradă, mai puţin crud şi brutal. Sunt soldaţii de elită din garda permanentă a regelui Darius cel Mare, ce continuă concepţia compoziţională a modelului babilonian şi asirian dar le dă un plus de distinsţie şi flexibiliate. Sub veşmintele bogate se simt reperele trupului şi mişcarea membrelor ce se continuă cu mâini puternice ce ţin strâns armele sau le etaleaza cu gesturi specifice. Relieful persan nu mai are volume accentuate. Ele devin aproape detalii sugerate prin grafisme delicate. Tehnica teracotei smălţuite dă fast, opulenţă şi aspect spectacular dar poate ceda tentaţiei de a multiplica mecanic şi în număr mare în frize infinite figuri identice repetate monoton. Astfel, feţele şi mâinile ostaşilor devin anonime,

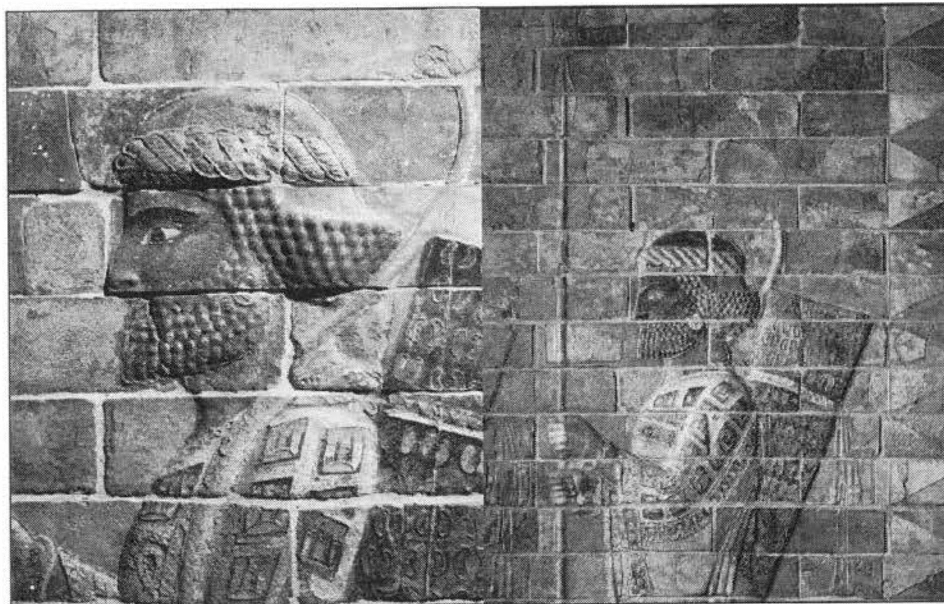
un contur decorativ oarecare, parte componentă a unui leit-motiv devenit şablon şi reluat la nesfârşit. De altfel această soluţie compoziţională este în perfectă concordanţă cu concepţia despre fiinţa umană a despoţilor orientali.



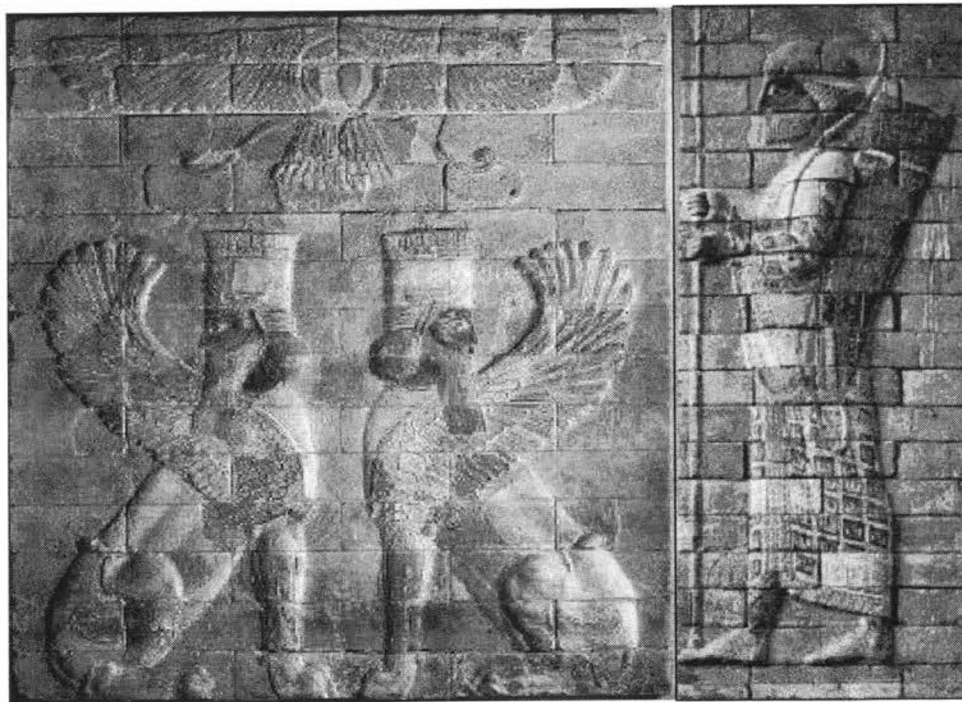
Louvre. *Friza arcaşilor* de la palatul din Susa al regelui Darius cel Mare (515 î.Ch.)

Construcţia profilurilor dovedeşte contactul cu spiritul ionian prin armonia, simetria şi limpezimea relaţiilor dimensionale. Este evidenţiat şi specificul etnic vest asiatic: ochii mari şi migdalaţi, buzele pline, profilul convex cu nasul acvilin, barba şi pletele buclate ornamental. Apare marcată cu claritate preocuparea de a desluşi raportul veridic şi regularitatea formei dintre înălţimea frunţii, lungimea nasului, distanţa bărbie-nas şi lungimea gâtului. Verticala profilului face un unghi drept cu orizontala frunţii.

Frizele de la Susa, a arcaşilor şi a animalelor fantastice din palatele regelui Darius I din cărămizi smălţuite, demonstrează felul cum arta Persiei ahemenite a sintetizat moştenirea artei asiriene cu noile influenţe venite dinspre arta grecească.

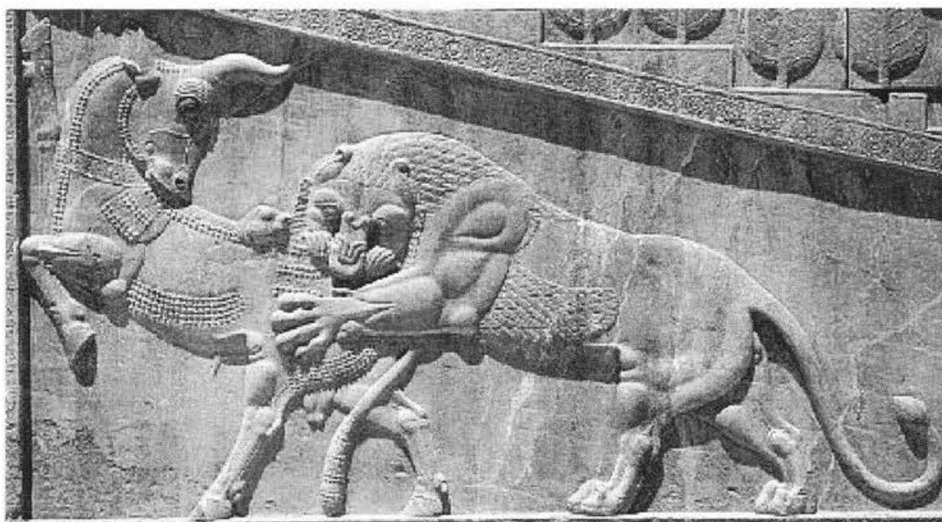


Louvre. Detalii din *Friza arcaşilor*, palatul din Susa al lui Darius cel Mare (515 î.Ch.)



Louvre.Sfincşi înaripaţi, sub discul înaripat, simbolul zeului Ahura Mazda şi un ostaş din *Friza arcaşilor*. Cărămidă emailată, palatul din Susa al lui Darius cel Mare (515 î.Ch.)

Stilul subtil şi bogăţia ornamentelor reliefului persan sunt expresia unei societăţi opulente şi mai elevate, ce începe să preţuiască graţia, eleganţa şi rafinamentul. Depăşind în acest sens moştenirea mesopotamiană, ea neglijează momentele de luciditate, de căutare a adevărului, în care artistul asirian dialoghează cu vioiciune şi simţ de observaţie ascuţit cu natura.

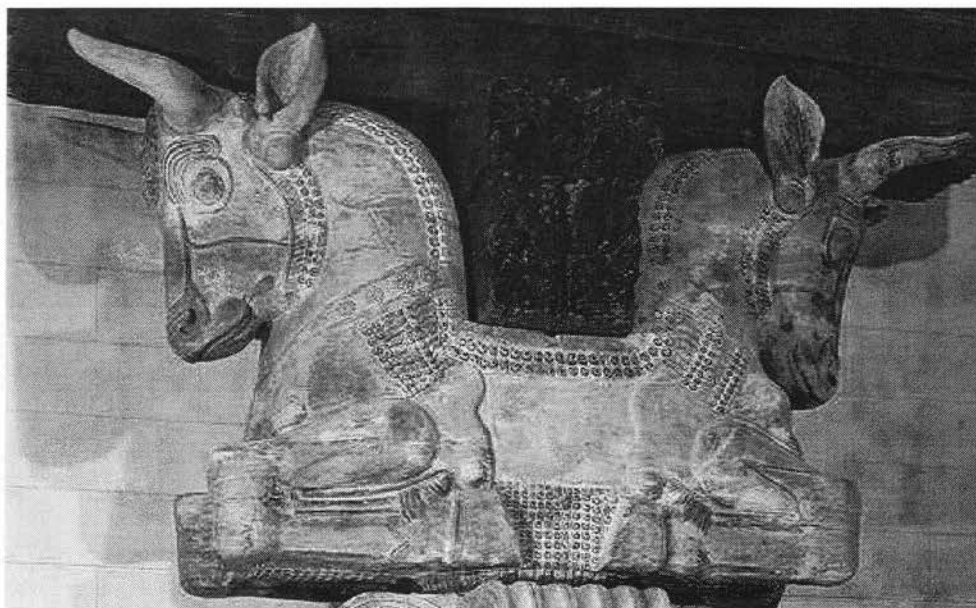


Persepolis, Iran. Leu atacând un taur, relief de pe scara de est a palatului de la Apadana (artă achemenită sec. V î. Ch.). Se fac simţite ecouri ale artei asiriene în ce priveşte tematica dar realizarea este cu mult mai greoaie, în mare parte datorită excesului de stilizare ornamentală ce duce inevitabil la artificial. Mişcarea leului este neverosimilă, mai ales la membrele anterioare unde scapula este aplicată. Aceleaşi reproşuri se pot aduce şi taurului, mai ales părţii sale anterioare, la care se adaugă şi lipsa de expresivitate, calmul paradoxal al feţei acestuia.

Leii înaripaţi de la Susa sunt dovada felului cum artistul persan a hipertrofiat şi stilizat în mod manierist doar aspectul ornamental - decorativ din reprezentările zoomorfe asiriene. Impetuosul leu se mişcă agil şi flexbil, într-un ritm alert şi hotărât iar reperele scheletice precise şi musculatura suplă sunt redate cu exactitate. Detaliul naturalist este însă detaşat de organicitate şi transferat într-un registru ornamental cu contururi puternic stilizate.



Louvre. Leu înaripat, cu coarne de berbec şi membre de griffon. Friza de cărămidă emailată a animalelor fantastice a palatului din Susa al regelui Darius cel Mare (perioada achemenită, sec. V î. Ch.) Tentaţia decorativului este dusă până la invenţie şi linia îşi pierde caracterul descriptiv, căpătând fantastice forme spiralate mai ales la extremităţi: vârful cozii, coarnele şi felul cum este dispus radiar penajul fantasticelor aripi şi labe.



Louvre. Capitel de coloană din calcar, în formă de taur bicefal. Sala de audienţe a palatului Apadana, de la Susa al lui Darius I, epoca achemenită, sec. V î.Ch.

Premisele socio-culturale ale artei egiptene

Reliefurile arhaice egiptene din perioada predinastică, de pe paletele de fard, instrumente rituale de cult, povestesc în imagini măreţele fapte de arme ale conducătorului. Ele au deci, o motivaţie similară cu arta Orientului Apropiat. Repertoriul figurativ antropomorf şi zoomorf se cristalizează treptat, devenind totodată şi normă de reprezentare. Următoarele milenii diversifică formele, le aprofundează, le duc aproape de perfecţiune.

Paleta Regelui Narmer, descoperită la Hierakonpolis, este importantă pentru înţelegerea fondării civilizaţiei egiptene. Este considerată a fi **primul document politic** din istorie. În decoraţia sa figurativ-simbolică se prezintă la modul narativ lupta şi victoria celui care va deveni primul rege al Egiptului unificat. (3200 î.Ch.)



Muzeul din Cairo. Prima dinastie, sec XXXII î. Ch.
Paleta ceremonială a regelui **Narmer:** avers revers

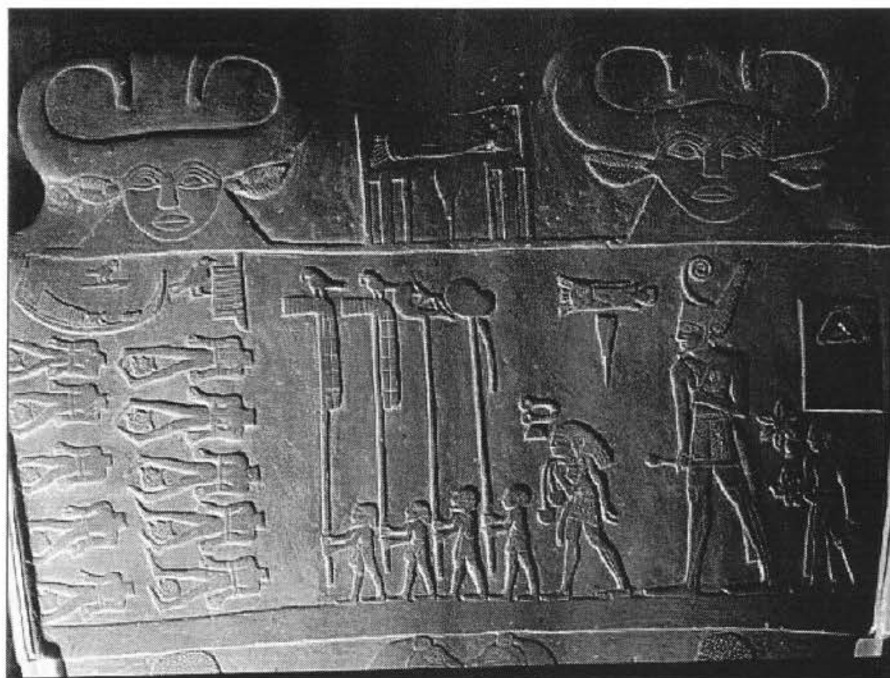
Aversul paletei este compus pe trei registre: *Sus*, între două capete stilizate ale zeiței Hathor, se află reprezentat un scorpion, ideograma numelui Narmer, ca rege al Egiptului de Sus (sud).

La mijloc, faraonul, personajul central, cu mâna dreaptă ridică amenințător o armă iar cu stânga trage de păr inamicul căzut în genunchi, asemănător cu figurația mesopotamiană. Prospețimea investigației morfologice diferențiază cu acuratețe reperele osoase ale rotulelor, maleolelor şi claviculelor. Grupele musculare ale gâtului, brațelor, antebrațelor şi gambelor sunt modelate atent, deosebind fața internă de cea externă. La fel ca şi zeii, regele este reprezentat desculț, pentru a-i sugera strânsa legătură cu pământul. Picioarele însă, apar ambele din intern, cu bolta specifică, convenție transmisă tuturor reprezentărilor ulterioare.

Formele antomice sunt detaliate şi conturate realist, poate şi datorită inexistenței unui precedent cu rol normativ. Modul de construcție al desenului stabileşte însă de pe acum convențiile de reprezentare emblematice pentru stilul egiptean: frontalitatea, preferința pentru profil, geometrismul etc. Deasupra învinsului apare simbolul faraonului transpus în imaginea zeului şoim Horus, de la care regalitatea egipteană îşi revendică filiația şi legitimitatea. Acesta ține stâns în gheare buza unui cap din profil şi şase lujeri de lotus. Victoria aparține în exclusivitate regelui, care nu este urmat de oşteni, nici de înalți funcționari ai administrației, ci de un umil servitor personal care îi duce sandalele. Acesta este figurat mult mai mic decât faraonul şi fără barbă.

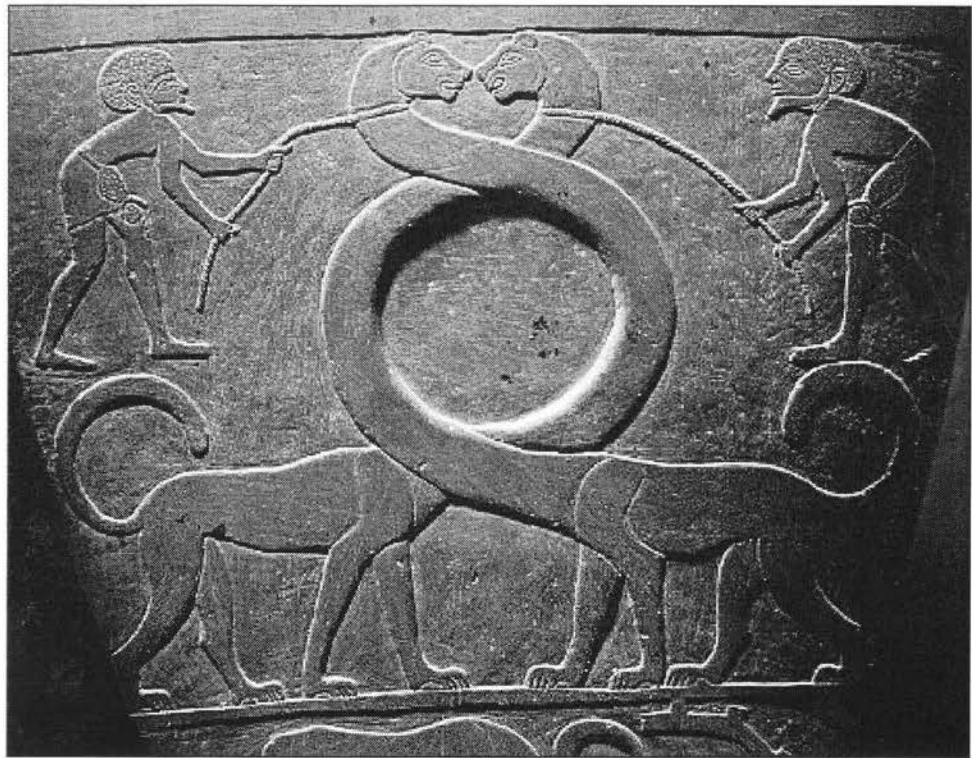
În *registrul inferior* apar doi adversari căzuți şi hieroglifa locului lor de origine. Inamicii se deosebesc de egipteni şi prin faptul că poartă barbă.

Pe *revers*, sub cele două însemne hatorice ce-i încadreză *cartuşul*, apare Narmer, ca rege al Egiptului de Jos (nord) cu sceptrul şi flagelul specific, desigur mai mare decât ceilalţi din cortegiu. Faraonul învingător, unificatorul Egiptului, este încoronat şi se îndreaptă spre un grup de cadavre decapitate. Duşmanii sunt prezentaţi printr-o ingenioasă soluţie compoziţională: ei sunt sugestiv figuraţi la orizontală şi suprapuşi, semn al morţii „definitive".



Muzeul din Cairo, detaliu de pe reversul Paletei regelui Narmer. Prima dinastie, sec. XXXII î. Ch.

În *registrul median* apare imaginea simbol a două animale fantastice cu capete şi corpuri de leu şi gâturi încolăcite de şarpe. Himerele sunt asmuţite de duşmanii celor două ţări ale Egiptului. În *registrul de jos*, regele, simbolizat printr-un taur dezlănţuit, nimiceşte inamicul şi-i distruge cetatea.



Muzeul din Cairo, detaliu de pe reversul Paletei regelui Narmer. Prima dinastie, sec. XXXII î. Ch.

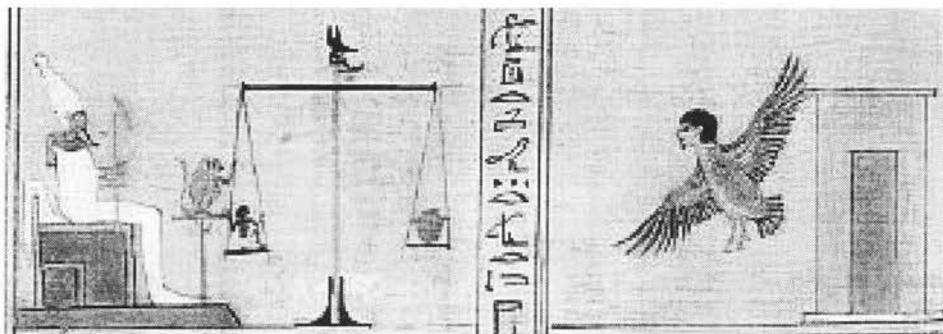
Încă din primele dinastii, thinite şi apoi în Vechiul Regat, credinţa în nemurire şi practicile religioase iniţiate de preoţi, creează cadrul constituirii artei egiptene şi-i dă canonul de reprezentare. Motivaţia artei devine predominant funerară, răspunzând trebuinţei de a crea un **dublu nemuritor**. Copia fidelă a celui decedat, dintr-un material cât mai rezistent, îi perpetuiază acestuia aspectul şi după moarte. Conform concepţiei egiptene, **personalitatea** omenească este rezultatul sintezei între suportul material şi atributele spirituale. Nu există un termen unic, apropiat de noţiunea contemporană de *suflet*.

Numele, privit ca o parte esențială a individului, strict necesar supraviețuirii după moarte, este păstrat prin includere în texul funerar și încadrare. Uneori, în milenara istorie egipteană, generațiile succesoare au încercat să șteargă memoria unui faraon detestat, prin distrugerea *cartușului* cu numele acestuia dăltuit pe peretele mormântului.

Umbra, oferă protecție împotriva vătămărilor și poate explica predilecția egiptenilor pentru reprezentarea personajelor din profil și preferința lor pentru aspectul siluetat al corpului, în pictura murală și relief. Conform vechilor legende, preluate de Pliniu cel Bătrân, *procedeul luării imaginii* prin proiecția umbrei purtate pe perete și copierea ei prin trasarea conturului, este descoperit și folosit de egipteni cu milenii înaintea grecilor. Explicațiile de ordin religios potrivit cărora cel portretizat trebuie să se concentreze simultan asupra lumii actuale, de unde răsare soarele (Ra), cât și asupra lumii de dincolo, a nemuririi, nu pot nici ele fi neglijate.

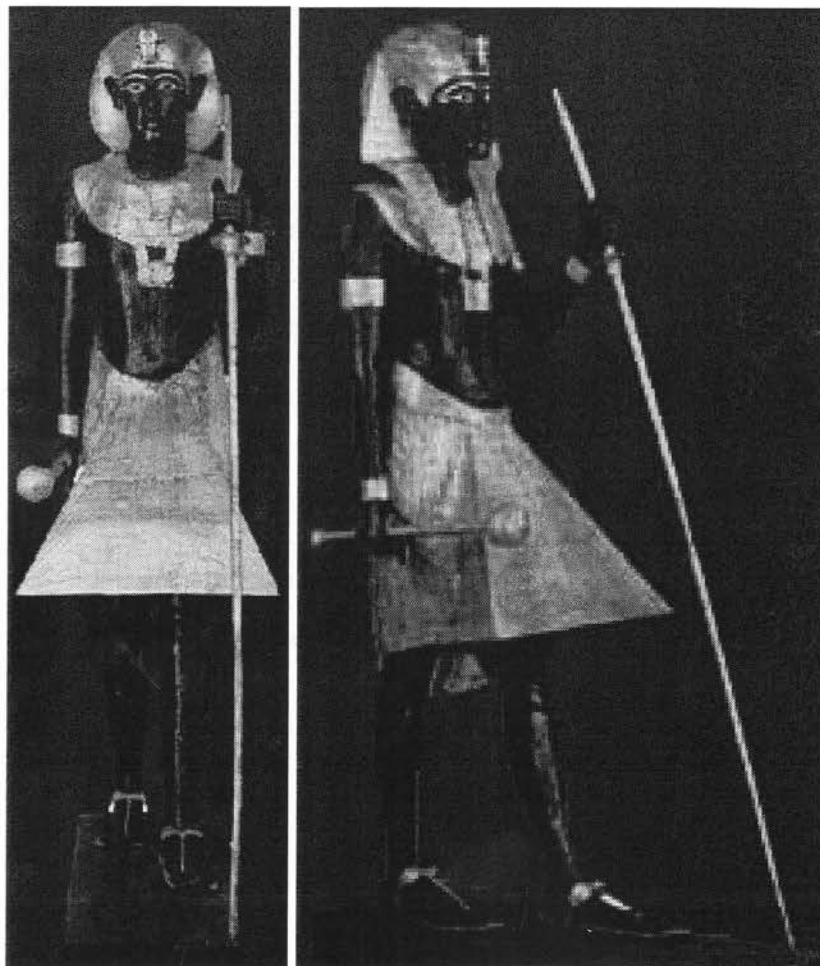
Ankh, esența spirituală a personalității, părăsește corpul defunctului dar poate influența mai ales în rău viața terestră a celor rămași vii.

Ba, individualitatea propriu-zisă ce însuflețește corpul, este reprezentată printr-o pasăre cu cap de om.



Ka, principiul vital, forța ce însuflețește și dă energie omului, spiritul său ocrotitor dinamic și impersonal, are rolul decisiv în destinul omenesc.

Longevitatea şi fericirea în viaţa terestră, sănătatea sau bolile, succesul sau înfrângerile, forţa vitală sau suferinţele, toate sunt determinate de Ka. După ceremonia simbolică de *deschidere a gurii*, de către cea mai apropiată persoană din familia defunctului, Ka-ul acestuia poate părăsi temporar trupul mumificat. Ka este însă nemuritor şi va reveni la corpul inert, propriul său „templu", ce aşteaptă o nouă însufleţire prin reîntoarcerea spiritului vital.



Muzeul din Cairo. Cele două statui reprezentând **Ka**-ul lui Tutankhamun (Tut-**Ankh**-Amun) sunt sculptate în bronz şi lemn aurit şi sunt identice, cu excepţia coroanei şi inscripţiei ce le precizează semnificaţia. Pe cea în care faraonul este înfăţişat purtând nemes apare următorul text funerar: Tutankhamun trăind în veşnicie ca şi Ra în fiecare zi.

Ele sunt amplasate în antecameră, străjuind prin oglindire reciprocă intrarea încăperii mortuare a faraonului, ca doi gardieni cu puteri supranaturale. Sculpturile, în mărime naturală, sunt concepute încă sub influenţa stilistică a artei amarniene. Abdomenul proeminent şi trunchiul sunt susţinute de membre inferioare zvelte.



Muzeul din Cairo. **Ka**-ul lui Tutankhamun (detaliu). Se simte tentaţia naturalismului în abordarea unor detalii cum sunt urechile perforate. Culoarea închisă a pielii nu are atât rolul de a înspăimânta pe eventalii intruşi dar mai ales evocă fertilitatea şi potenţialul de reînviere al pământului negru, sugerând astfel renaşterea şi resuscitarea ciclică la viaţă prin contopirea ka-ului indestructibil cu nemuritorul Osiris.

OSIRIS Unul dintre cei mai importanţi zei ai Egiptului antic, stăpân al lumii de dincolo, asociat în principal cu reînvierea de după moarte, cu fertilitatea şi vegetaţia. El este deobicei înfăţişat într-o atitudine hieratică, purtând pe cap coroana albă a Egiptului de Sus şi ţinând în mâini însemnele divine: flagelul şi sceptrul.

ISIS, sculptură din timpul dinastiei a XXIV-a a Perioadei Târzii. Înfăţişată ca o tânără femeie aşezată hieratic pe tron, poartă pe cap corona hatorică, cu al cărui cult este adesea asociată. Şarpele sfânt **uraeus** o protejează, înconjurându-i fruntea iar în mână ţine simbolul vieţii, **ankh**. În mitologia egipteană, zeiţa Isis este soţia lui Osiris.

Corpul trebuie păstrat intact şi dedublat prin artă, care prin conservarea aspectului, ajută **psihostazia**, călătoria de după moarte a sufletelor. Exista o anumită normă de decorare a mormintelor astfel ca imaginea cu putere magică să-i asigure defunctului succesul psihostaziei. Faraonul şi înaltele personaje din anturajul său apar în atitudini favorabile, sunt idealizaţi, figurile au proporţii armonioase şi trăsături regulate. Grefierul psihostaziei este zeul Thoth.



THOTH, zeul ştiinţei, al înţelepciunii şi al scrisului, patron al scribilor şi medicilor. El are trupul omenesc şi capul de pasăre Ibis, fiind considerat de egipteni drept inima, organul gândirii lui Ra.

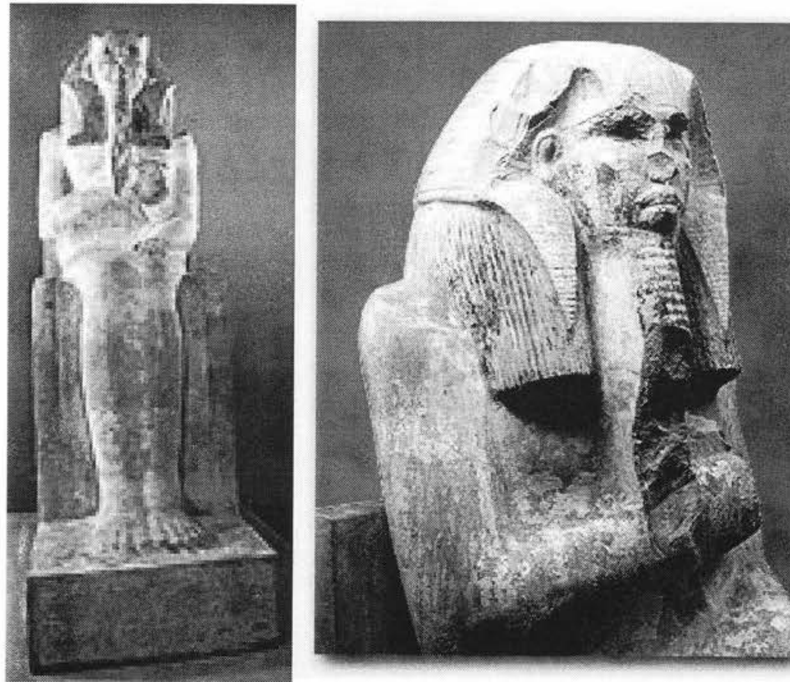
Statuia closală a lui Tutankhamun de la Medinet Habu, Regatul Nou, dinastia a XVIII-a. Sculptată în quarţit roşu şi restaurată, are o înălţime de 527,7cm. Zeiţa cobră, şarpele **uraeus** îl protejează pe rege, împodobindu-i coroana şi fruntea.

Pentru egipteni, omul păşeşte în adevărata viaţă abia după exitus. Tentanţia eternizării vieţii îi orientează spre căutarea unui suport material trainic pentru spiritul veşnic viu. Aspectul său, masca neschimbătoare, fără vârstă, dublul, îi însoţeşte în noaptea eternă. Nemurirea aparţine doar celor ce şi-au dublat forma chipului în granit, diorit, bronz, bazalt sau gresie. Altfel, spiritul uman moare împreună cu trupul perisabil. Misiunea artistului egiptean este să transpună trupurile efemere în cel mai dur şi deci cel mai rezistent în timp material, pentru a putea astfel înfrunta eternitatea.

Depăşirea graniţelor vieţii real palpabile, pentru a accede la valorile absolute, neperisabile în timp, se face cu ajutorul portretului indestructibil, devenit pentru defunct un adevărat *alter-ego* nepieritor. Pentru egipteni artistul este *cel care menţine viaţa*. Rezultatul activităţii sale depinde însă în primul rând de fidelitatea reprezentării. De aici provine **fundamentul realist şi portretistic** al artei egiptene. Artistul observă atent caracterul figurii şi modelează forma cât mai aproape de adevăr, ajutând astfel *ka*-ul să-şi poată recunoaşte vechea înfăţişare şi a se putea astfel reîncarna.

Paradoxal, portretele concepute deliberat sunt totuşi o minoritate în arta egipteană. Detaşate de corp sau numai bust, ele sunt percepute ca mutilări, lucrări parţiale ce trebuie ţinute în secret. Etalarea lor publică ar avea obligatoriu urmări dezastruoase asupra personajului reprezentat, atât în viaţa sa terestră cât şi în cea eternă. Numai artiştii au astfel de „fragmente” şi doar în ateliere, unde sunt folosite exclusiv ca etape tehnice auxiliare, studii pregătitoare pentru ulterioara operă finală. Aceasta va căpăta calităţi magice doar în urma unui ceremonial religios cu caracter oficial. Este aspiraţia spre **integritate** ce explică şi aspectul reprezentărilor plane, în care personajele apar cu ambii umeri iar capul este văzut din profil absolut.

Fundamentul magico-religios trasează limitele directoare reprezentărilor artistice, care aparțin în mod primordial zeităților și faraonului. Acesta este în credința egiptenilor cu mult mai mult decât un conducător militar și politic, fiind „zeul viu'', întruparea lui Horus.



Muzeul din Cairo. Statuia regelui **Djoser**, dinastia a treia a Vechiului Regat, este cea mai veche sculptură în mărime naturală din arta egipteană. Ochii provocau un efect iluzionist de vitalitate prin încrustarea de pietre semi-prețioase ce imitau aspectul irisului.Regele are o fizionomie total diferită de cea a omului comun. Șef al castei sacerdotale și destinat să conducă veșnic mulțimile, el nu poate să aibă defecte anatomice, trăiri afective și vulnerabilități psihologice. El apare reprezentat cu privire de sfinx, ațintită în gol și fața împietrită, face corp comun cu soclul, pentru a da o copleșitoare senzație de stabilitate și nu se amestecă printre muritori. Inscripția de la baza tronului indică numele zeului Horus, considerat părinte al faraonilor.
Statuia regelui **Djoser** (detaliu)

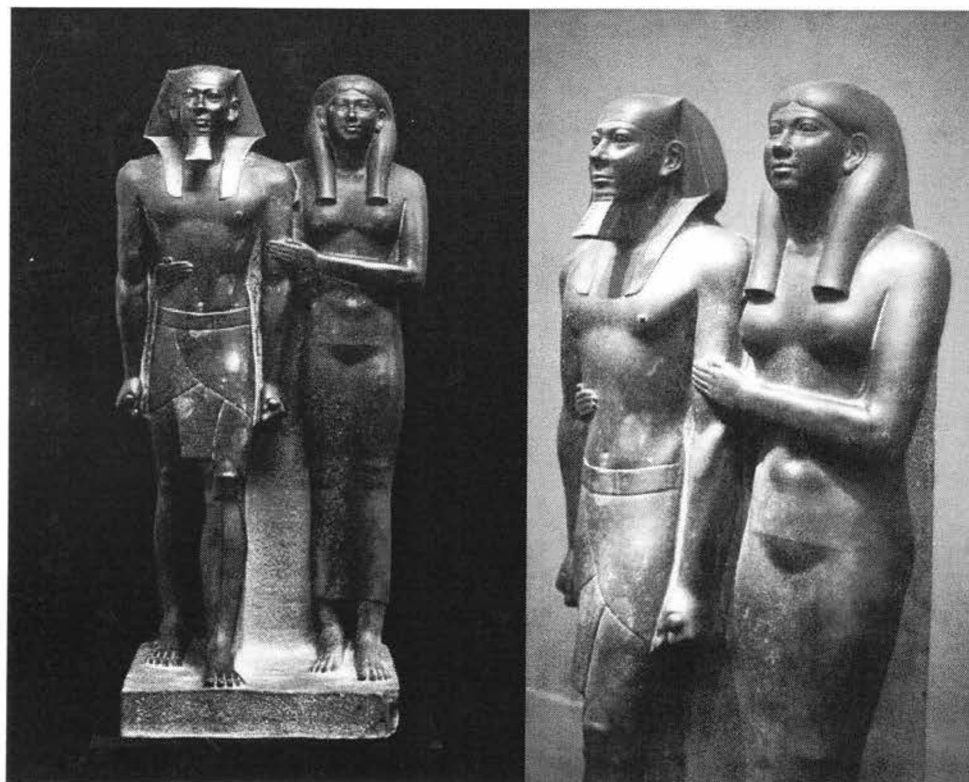
În artă, apare astfel **hieratismul** ritual, stilul de reprezentare plastică a personajului într-o atitudine solemnă, rigidă, imobilă, în conformitate cu concepția religioasă a epocii. În acest fel, arta își îndeplinește misiunea de a proiecta în eternitate pe cel portretizat și asigură prelungirea existenței terestre în lumea supranaturală cu ajutorul imaginilor cu virtute de dublu nemuritor, prin credința în **viața magică a formelor**.

Imperiul Vechi este perioada **idealismului** egiptean cu ansambluri solemne, echilibrate fastuos, paralizând privitorul prin grandoarea reprezentărilor supraomenești ale faraonilor și zeităților. Stilul se caracterizează prin simplitate, monumentalitate, echilibrul formelor și al mișcărilor. Este epoca clasică.

În mistica egipteană taina divină a nașterii și a morții este asimilată cu ideea de *ușă rituală*. Statuile reprezentând defunctul în ortostatism, ies pe ușa monumentului funerar cu un pas reținut dar rămân întotdeauna în planul nișei, de fapt o ușă falsă, fără a urma cele câteva trepte ce sugerează trecerea spre cele veșnice. Chipul are întotdeauna un aspect senin, trupul este vertical, toracele prinde formă chiar din blocul de piatră. Un picior face un mic pas înainte, întins, fără a se desprinde de podea, cu o încetineală sobră, ce dă solemnitate trecerii în eternitate. Thomas Mann descrie sugestiv acest aspect: *stând pe ambele picioare în mers și mergând stând pe loc*. Aceste reprezentări sunt *morți vii și viață încremenită*, fiind expresia imperturbabilei încrederi și a bucuriei de a se desprinde de teluric.

Toate gesturile regelui au semnificații rituale și asigură echilibrul cosmic. Fiind nemuritor, are posibilitatea să transmită această capacitate și familiei sale.

Încă din Vechiul Imperiu apare asocierea figurii bărbăteşti cu cea feminină. Sculptorul studiază şi înţelege cu claritate volumele celor două corpuri. El transpune anatomia într-o geometrie solidă, aspectul final fiind rezultatul coincidenţei extremei stilizări cu tendinţa spre absolutul realism.



Muzeul de artă din Boston. Regele **Menkaure** (Mycerinus) şi regina Kha-mere-nebty, a patra dinastie a Vechiului Regat.

Limbajul plastic de reprezentare este precis, predominant liniar şi devine cu timpul complex, având posibilitatea să găsească echivalenţi intuitivi pentru concepte şi mituri abstracte dar şi să imite cu fidelitate formele vizibilului sau să nareze faptele trăite. Forma egipteană este sintetică sau este născută ca un tot, sincretică, când este nonfigurativă.

Sculptura este concepută ca o asamblare de vederi plane. Egiptenii caută perfecțiunea într-o formă imuabilă și stabilă ca un cristal. Pe cât posibil se evită redarea mișcării, considerată impură, trecătoare și perisabilă, mai ales prin raportare la simetria cristalină. În pictură se elimină racursiurile. Dinamismul este însă o trăsătură inseparabilă organicității și chiar atunci când acesta este doar sugerat, se păstrează impresia de static. În ambele ipostaze însă, reprezentarea mișcării nu se face cu modificări dimensionale.

Caracteristic este apelul la **geometrie** pentru organizarea volumelor și formelor anatomice structurate și definite hotărât, cu preferință pentru o morfologie simplă cu planuri clare, drepte și tranșate net. Este același principiu pregnant materializat în piramide, spirit constructiv ce ilustrează la egipteni concepția înfățișării permanenței, a imobilității eterne și cosmice.

Viața reprezentată de egipteni reflectă astfel mai puțin funcționabilitatea, apărând ca o dimensiune fixată pentru veșnicie, marcată chiar de modificări de poziție stereotipe, raționate și măsurabile.

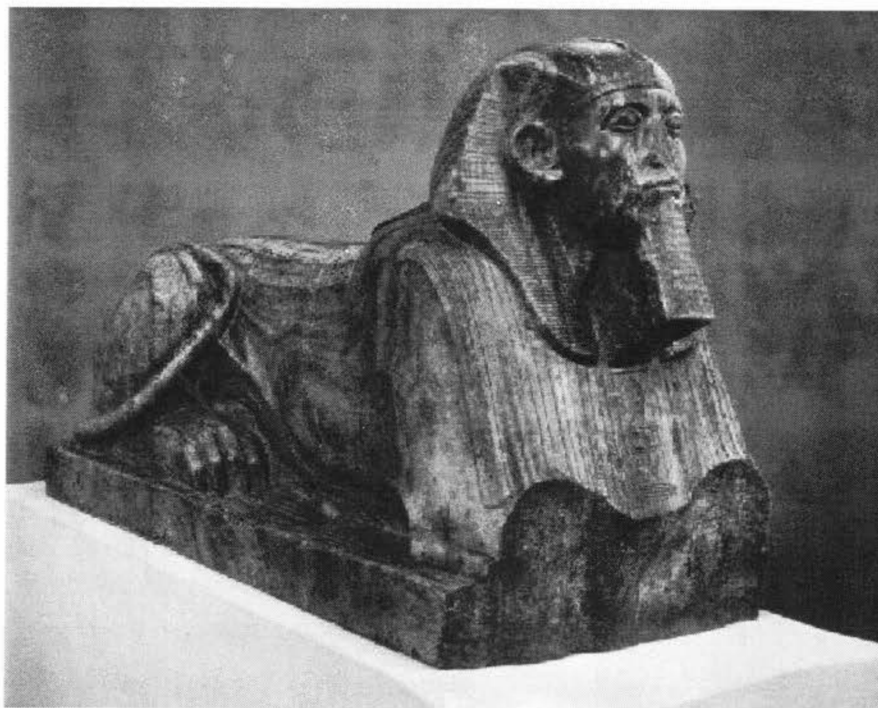
Geometrismul este intențional, conform conceptului mitico-filosofic după care arta nu personifică viața reală, aparentă ci una atemporală, reproducând permanența formei și nu perisabilitatea mișcărilor.

În arta Imperiului de Mijloc, se produce însă o mutație în portretistica egipteană, prin pătrunderea psihologică profundă. Această nouă viziune se datorează schimbării statutului social al faraonului, care nu mai deține necondiționat și în exclusivitate dreptul la nemurire, ci aspiră la aceasta în măsura supraomenească a acțiunilor sale mărețe și a excepționalului său elan vital. Statuile regilor nu mai sunt plasate numai în propriile monumente funerare ci și în interiorul și chiar în exteriorul templelor.

Fiind la vedere, acestea capătă rolul de a exalta imaginea de conducător în putere, fiind important ca trăsăturile individuale ale acestuia,

chiar şi cele care îi arată vârsta, să fie clar evidenţiate. Apare astfel o nouă tipologie a faraonilor. Noul stil de portretizare, prin apropierea de particularităţile feţei, obţine o surpinzătoare asemănare, în contextul atenuării construcţiei arhitectonice a volumelor, probabil ca urmare a subminării credinţei în natura divină a reprezentărilor.

Orientarea sesizării caracterului conducătorului, prin investigarea profunzimilor sale psihologice, duce la un portret cu detalii mai aspre. Expresia severă dar plină de vitalitate, apăsată de responsabilităţile de conducător, arată o încordare specifică. Realismul reprezentării figurii este mai accentuat decât cel al corpului. Aici hieratismul atitudinii rigide coexistă cu realismul particularizărilor portretelor.

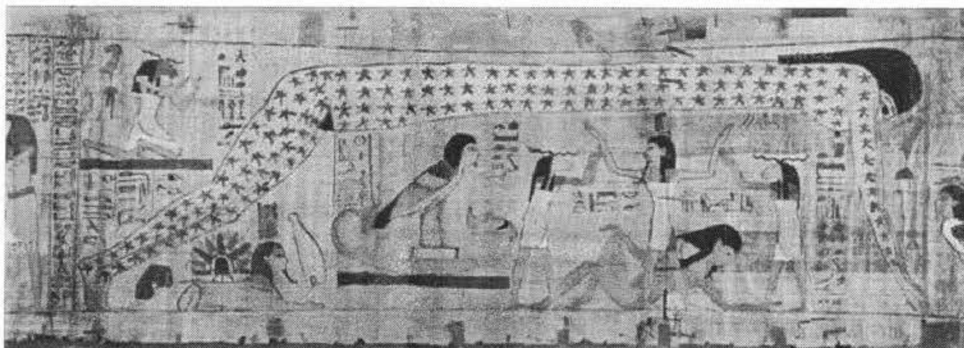


Sphinxul lui Senwosret III, dinastia a XII-a. Regatul Mijlociu.

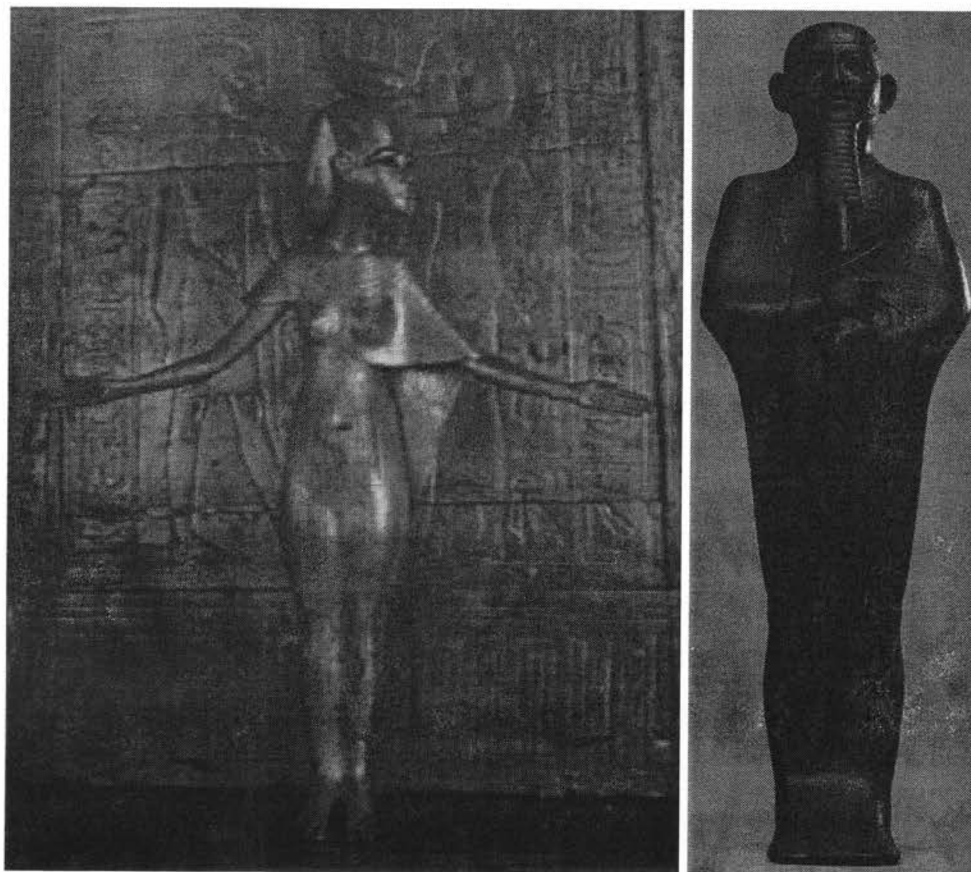
Inexistenţa unei *arte pentru artă*, motivaţiile rituale, mitice, destinaţia cultică şi funerară a sistemului de reprezentări artistice egiptene nu influenţează negativ calitatea artistică. Se pare că în vocabularul egiptean nici nu exista noţiunea de *frumos*. Cuvântul **nefer**, cel mai apropiat de acest sens, are mai degrabă accepţiunea de bine făcut, folositor, valabil şi desăvârşit, deci capabil să-şi îndeplinească cu succes misiunea utilitar-sacră de a proiecta în eternitate. Unitatea concepţiei egiptene explică constanţa formelor plastice de reprezentare a viului, apărând doar oscilaţii în jurul unui stil esenţialmente imobil de milenii. Ţinuta controlată strict corespunde concepţiei egiptene despre calităţile umane ce se exteriorizează printr-un comportament ceremonial, demn, măsurat şi un spirit conservator.

Tematica este cultică, mitologică sau biografică.

Nuth, zeiţa ce semnifică bolta cerească este figurată prin metafora unei siluete feminine foarte suple, cu picioarele spre orizontul răsăritean, corpul marcând bolta cerească şi mâinile atingând orizontul occidental. Trupul zvelt se arcuieşte peste reprezentarea simbolică a lumii.

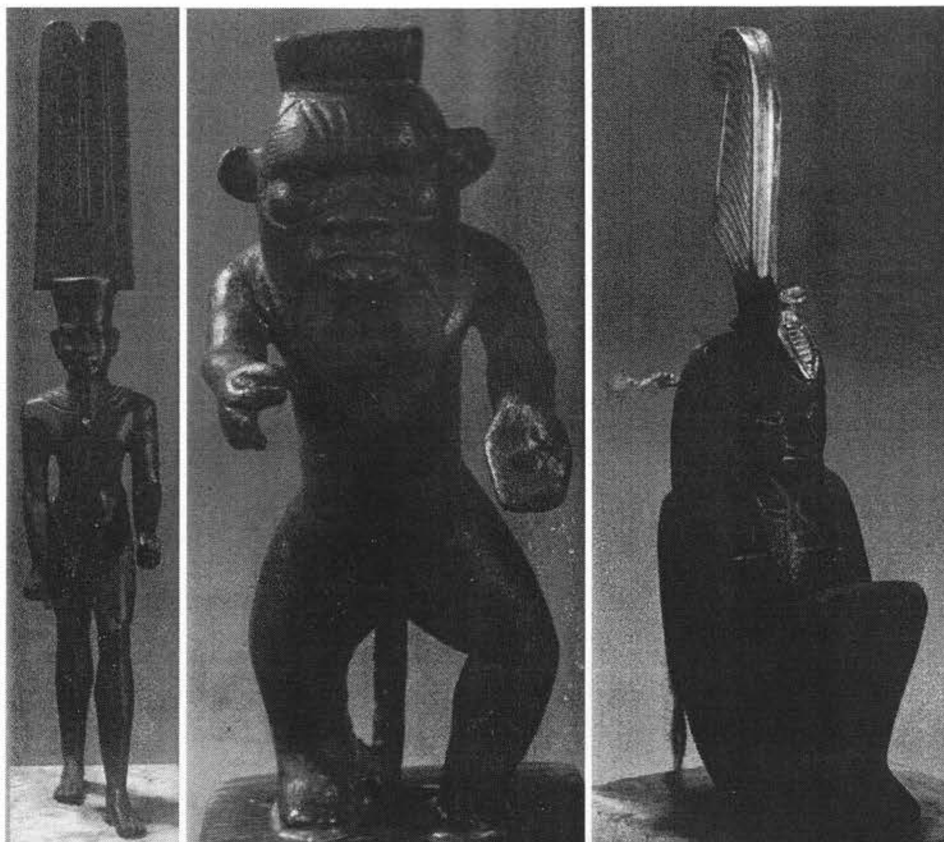


Muzeul din Cairo. Separarea Cerului şi Pământului. Nuth - zeiţa cerului, Shu – zeul aerului şi Geb – zeul pământului. Alternanţa zilelor şi nopţilor este pusă pe seama zeiţei Nuth care înghite soarele seara, pentru a-i da naştere din nou în fiecare dimineaţă. Papirus din timpul dinastiei XXI.



SELKET, sculptură în lemn pictat şi aurit descoperită în mormântul lui Tutankhamun. Zeiţa are ca emblemă un scorpion plasat pe creştet şi este divinitatea înţepăturilor şi muşcăturilor vindecătoare. Este una din cele patru zeiţe care deschid cu graţie braţele pentru a proteja vasele din alabastru ce conţin viscerele regelui. Influenţa artei amarniene se face încă simţită prin lejeritatea posturii şi întoarcerea privirii, abatere de la norma frontalităţii cu semnificaţie magică de a preîntâmpina răul.

PTAH, zeul creator, patron al meşterilor şi artiştilor, este înfăţişat ca un bărbat cu braţele reliefate sub veşminte şi capul cu forma craniului şi a urechilor fidel modelate.



AMUN, unul dintre cei mai importanţi zei din panteonul egiptean, este de obicei reprezentat sub forma unui bărbat purtând dubla coroană, uneori având cap de berbec.

BES, divinitate antropomorfă dar cu aspect monstruos. Pitic dizarmonic, cu faţă hidoasă şi coamă de leu, este protector al femeilor gravide.

MAET, zeiţă ce personifică adevărul, justiţia şi armonia esenţială a universului. Este înfăţişată ca o femeie ghemuită dar încoronată cu o pană de struţ.

În *reprezentările mitologice*, multe din imaginile divinităţilor sunt alcătuite prin combinarea formelor anatomice umane cu cele animaliere. Ele se descompun, se îmbină şi se recompun după legi magice, transmiţând semnificaţii abstracte sau fantastice. Corpul omenesc poartă de obicei capul de animal: Sobek, Horus, Thoth, Anubis, Rhnun, Seth, Hathor au capete de respectiv - crocodil, şoim, ibis, şacal, maimuţă, berbec, vacă.



ANUBIS, zeu emblematic al mumificării şi păzitorul necropolei, este reprezentat prin asocierea capului de câine sau de şacal cu trupul omenesc.

ZEIŢA CU CAP DE LEU , sculptură în bronz din timpul dinastiei a XXIV-a a Perioadei Târzii. Egiptenii divinizează leoaica, forţa şi ferocitatea sa oferind protecţie supranaturală împotriva invadatorilor şi tuturor inamicilor. Coroana hatorică şi şarpele uraeus îi sporesc capacităţile magice.

BASTED, zeiţa cu cap de pisică.

Instinctul artistic întrevede această morfologie animalieră primordială şi o descătuşează din monolit, în forme idealizate, cu suprafeţe şi volume geometrice. Artistul egiptean creează fiinţe fabuloase, conform prescripţiilor

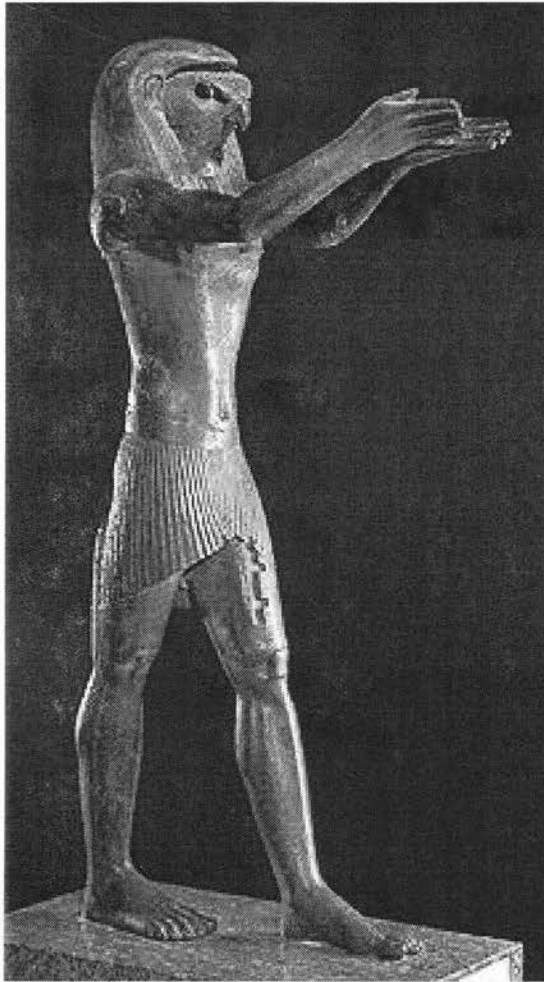
teologice şi mitologice, care par însă făpturi credibile. O formă anatomică rod al imaginației, transpusă artistic, poate fi astfel mai viabilă, în comparație cu una preluată direct din realitate, dar prost structurată şi deficitară din punct de vedere funcțional.

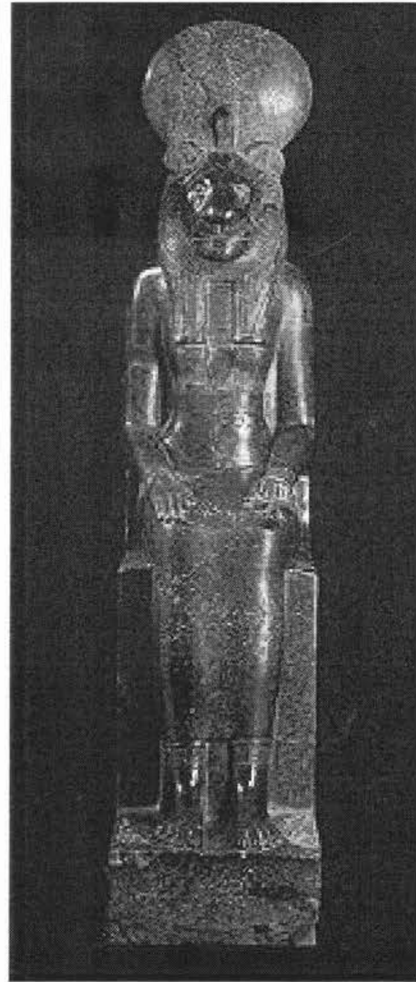


HATHOR, zeiță a iubirii, muzicii, bucuriei şi dansului, este reprezentată sub aspect compus din corp feminin şi cap de vacă purtând o coroană specifică cu cele două coarne. Mamă divină a regalității, ea poate influența destinul nou născuților.

TAWERET, sculptură din timpul dinastiei a XXIV-a a Perioadei Târzii. Zeitate a fertilității cu aspect composit de femelă hipopotam, femeie cu sânii lăsați, pântece voluminos, cu brațe omeneşi dar cu labe de leu şi coadă de crocodil. Este protectoare a femeilor gravide şi supraveghează naşterea.

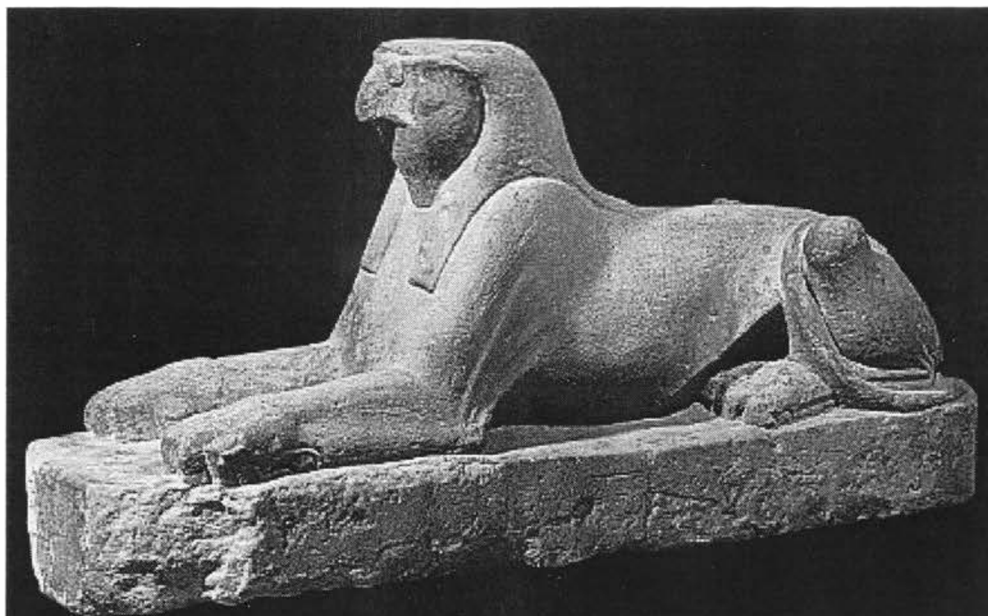
SOBEK, zeul cu cap de crocodil, acordă protecție divină faraonului Amenhotep III, dinastia a XVIII-a a Regatului Nou.





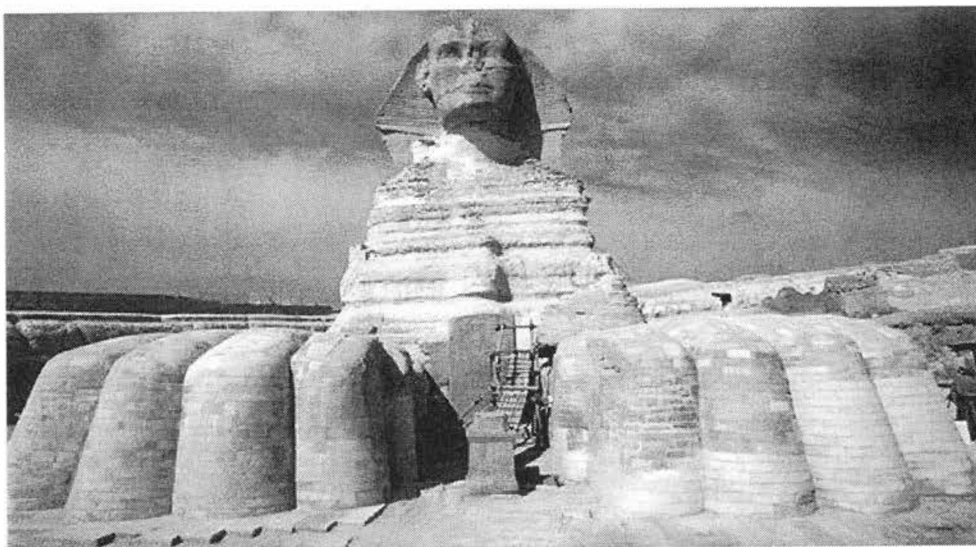
Louvre. **HORUS**, statuie din bronz, datând dintr- a treia perioadă intermediară. Zeu protector al regalității, Horus are cap de şoim şi corp omenesc.

SECHMET, statuie din diorit din timpul domniei lui Amenhotep III , dinastia a XVIII-a a Regatului Nou. Zeiță cu cap de leoaică şi trup de femeie. Claritatea volumelor şi minuțiozitatea finisării o însriu printre capodoperele de la Muzeul Louvre.



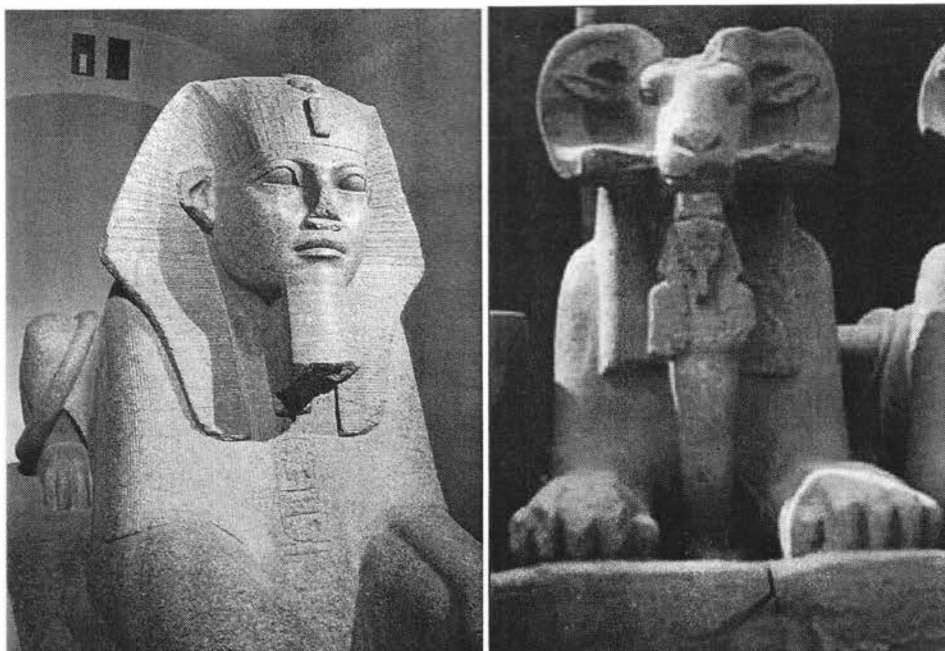
British Museum. Sphinx cu cap de şoim (Horus), sculpură în calcar de la Abu Simbel, dinastia XIX, Regatul Nou.

Alcătuirea hibridă a sphinxului, leul sfânt, are cap înțelept, de om. Termenul provine însă de la grecii vechi şi desemnează o făptură monstruoasă. Leul, reprezentat sub numeroase forme în artă, sub aspect mitologic, însoţeşte zeităţile solare şi chiar de la începuturile misticii egiptene apare ca devorator al zeului Seth, personificarea distrugerii. Cu semnificaţie cultică este şi blana de leu purtată de preoţi peste umărul stâng.



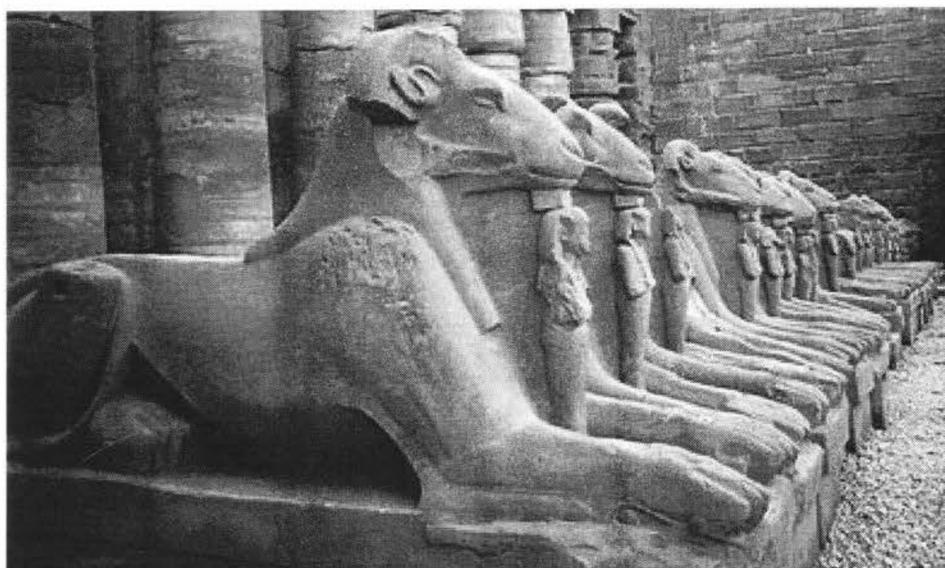
Marele Sphinx de la Giza este un templu hipogeu, înalt de 19,8 m., săpat în stâncă de calcar. În exterior are forma unui leu cu cap omenesc iar în interior sunt escavate încăperi. La origine a fost construit sub domnia lui Khafre (Chefren), dinastia a IV-a a Vechiului Regat şi restaurat sub Tutmes al IV-lea în timpul Imperiului Nou.

Sphinxul criocefal, simbol al zeului Amun, este o făptură imaginară, animal fantastic mixt, având corp de leu şi cap de berbec antropomorfizat prin ţinută şi aranjare a părului. Fiind de înălţimi gigantice, ei au o monumentalitate unică şi acordă ocrotire divină faraonului, reprezentat prin statuie osiriană plasată între labele din faţă ale leului, cu vertexul atingând bărbia berbecului. Animalele fantastice, hibride, sunt surprinzător de lucid construite, părând verosimile. Capul de om sau de berbec se articulează pe trupul de leu, absolut organic, prin intermediul regiunii cervicale şi apoi pe torace, la care se ataşează omoplaţii. Muşchii, subtil modelaţi, au inserţiile, poziţiile şi orientarea lor naturală. Oasele recreează noua dar fireasca arhitectonică a unui corp imaginar. Membrele, de la labele cu gheare până la umeri sau crupă, au poziţii fireşti iar craniul şi faţa au o expresie liniştită, sub care se ascunde însă, multă vitalitate.



Louvre. Marele sphinx din granit roz descoperit la Tanis.

Theba, Egipt. Sphinx criocefal din templul lui Amun de la Karnak Perioada lui Ramses II, dinastia XIX, sec.XIII î. Ch.



Theba, Egipt. Aleea sphincşilor criocefali din templul lui Amun de la Karnak Perioada lui Ramses II, dinastia XIX, sec.XIII î. Ch.

Reprezentările cultice marchează etapele ceremoniilor funerare de la purificarea corpului la aşezarea în mormânt. Faraonul, înconjurat de zei, menţine ţara în bunăstare şi existenţă eternă. Viaţa „de dincolo" este imaginată după modelul celei terestre, păstrând aceeaşi ierarhie socială, aceleaşi motivaţii şi fapte ca aceasta. În eternitate însă, ea se desfăşoară conform unor norme rituale foarte exacte.

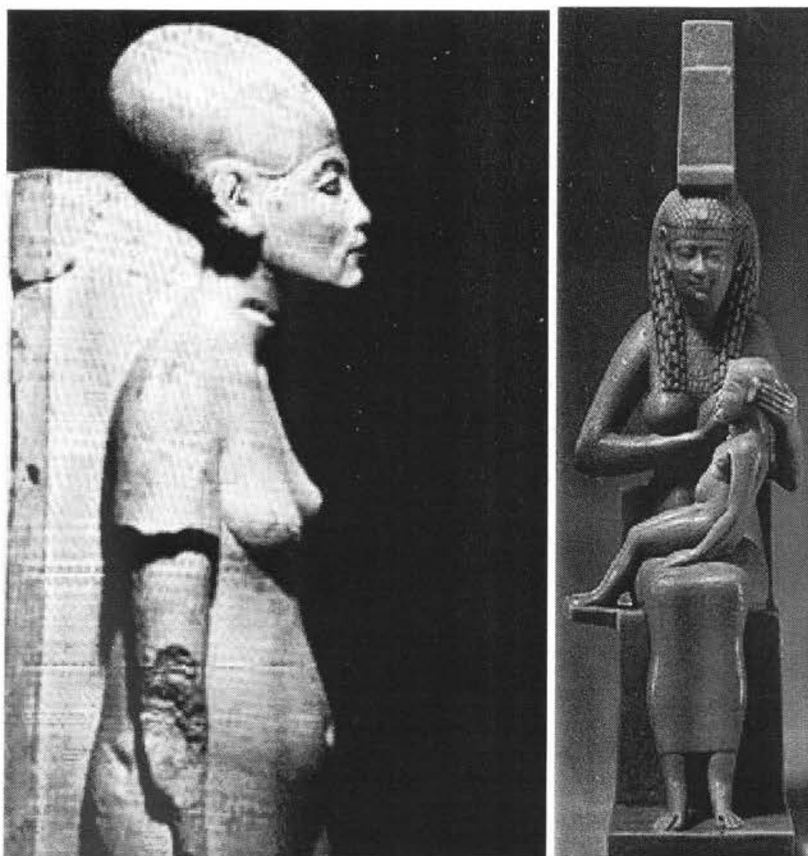


British Museum. Ilustraţie pe papirus din Cartea Morţilor. Zeul Anubis prezintă mumia lui Hunefer soţiei, fiicei şi unui grup de preoţi, în ritualul „ deschiderii gurii".

Treptat, în cadrul imaginilor rituale, apar povestite faptele reale ale vieţii terestre a faraonului, dovadă vie a calităţilor sale sacre şi a capacităţilor supraomeneşti. *Reprezentările biografice* ale fiinţelor vii vizează nemurirea şi nu momentele trecătoare ale existenţei, ilustrând aspecte descriptive şi

narative ale figurației egiptene. Plastica are rolul de a asigura defunctului retrăirea activităților specifice din viața terestră, publică sau particulară, în cea eternă. El este înfățișat la o vârstă tânără sau matură, în apogeul înfloririi personalității și de o frumusețe nepământească. Este surprins esențialul figurii și căutată mai ales imobilitatea solemnă sau tipologia unei mișcări.

Prin credința cu tărie în posibilitatea nemuririi, viziunea egipteană asupra vârstelor vieții apropie contrastul dintre splendoarea optimistă a tinereții, echilibrul maturității și bătrânețea, inevitabil continuată prin descompunere, lege perpetuă a ciclului vital.



Nefertiti gravidă, marcată vizibil de nașterile anterioare. Cuplul regal a avut șase fiice.
Isis și Horus, statuietă din perioada ptolemeică din alabastru.

Vitalitatea şi chiar fertilitatea se păstrează prin dedublare plastică, în monumente apărând adesea şi mici statuiete reprezentând copii. Miracolul gestaţiei, maternitatea şi naşterea, copilăria şi adolescenţa sunt înfăţişate în opere cum sunt: grupul statuar *Pepi II-copil*, *Fiicele lui Akhenaten* în reliefurile de la Amarna, *Tutankhamun copil*, bust-metaforă, transpus simbolic printr-o floare de lotus ce semnifică triumful genezei, venirea pe lume, înflorirea şi în cele din urmă, moartea.



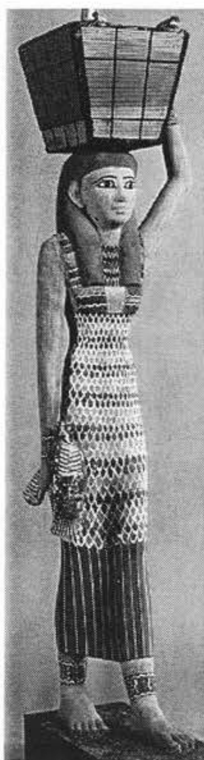


Regina Ankh-nes-meryre II şi fiul ei Pepi II, a şasea dinastie a Vechiului Regat. Alabastru egiptean. Muzeul de Artă Brooklyn .

Bust-metaforă al lui Tutankhamun copil, în formă de floare de lotus. Muzeul din Cairo

Aceste reprezentări bio-cronologice amintesc vag de stilul hieratic şi geometrizat, prin transpunerea la scară a posturilor solemne, conforme canonului. Reprezentarea diferitelor vârste se admite şi ca o ipostază concludentă pentru o anumită funcţie.

Formele anatomice cunosc reguli stricte de reprezentare rituală mai ales în scenele austere cu zei, regi şi înalţi demnitari. Paralel cu acestea, în monumentele funerare, micile statuete din lemn şi teracotă transpun magic lumea terestră pentru a da posibilitatea defunctlui de a se bucura de ea şi în viaţa de dincolo. În monumentele funerare, apar astfel şi siluetele unor slujnice anonime, net în afara canonului geometrizării, cu semne de dinamizare a formelor feminine, nuanţării şi sugerării mai verosimile şi rafinate a atitudinilor, gesturilor şi expresiei atente a chipului.







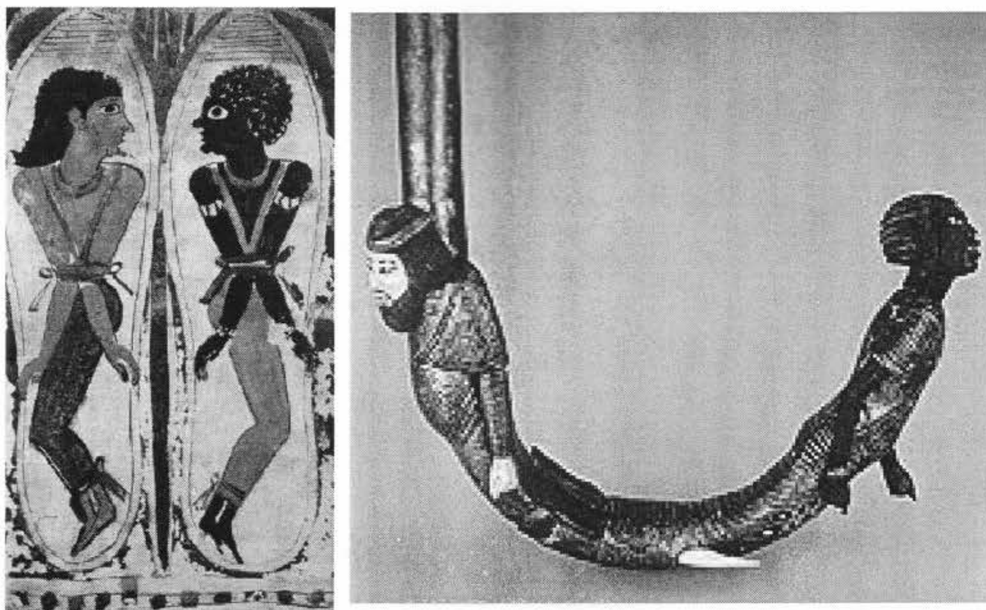
Metropolitan Museum. Statueta din lemn stucat şi pictat, Femeie cu vas, unde apare o armonizare a mişcărilor în gestul de susţinere a vasului.

Louvre. Purtătoare de ofrande Corpul este gracil, cu o modelare zveltă a membrelor, silueta idealizată iar formele feminine ale pieptului şi şoldurilor sunt tratate reţinut şi decent, sugerând viitoarele armonii de reprezentare greceşti.

Muzeul din Cairo. Tânără servitoare avucând ofrande. Statuetă din lemn stucat şi pictat

Viața cotidiană înfățișată în monumentele funerare nu are propria ei semnificație. Ea capătă valoare numai pentru eternizarea stăpânitorului căruia îi servește. Reprezentarea personajelor din jurul faraonului, a familiei, a marilor demnitari, concubinelor, funcționarilor, slujitorilor, a animalelor și tuturor bunurilor acestuia, derivă din originara și cruda tradiție păgână de a le trimite în lumea de dincolo alături de stăpânitor când acesta murea. Abolirea acestui barbar obicei s-a făcut prin substituirea ființelor jertfite cu reprezentările lor cât mai fidele. Credința egiptenilor că o replică detaliată a ambianței faraonului i-ar da posibilitatea acestuia să-și continue existența și după exitus explică prezența în mormintele regilor, care avuseseră în viața terestră un mare harem, a unor figurine reprezentând nuduri feminine. Având menirea să îndulcească viața acestuia în noaptea eternă, aceste statuete din piatră, lemn, ceramică sau faianță, odată descoperite de arheologi, devin în epoca modernă suveniruri apreciate și de largă circulație.

Tematica *campaniilor militare* apare încă din Imperiul Vechi și chiar din perioada protodinastică, pe paleta faraonului Narmer, poate și sub influență mesopotamiană. La fel ca în reliefurile sumeriene, regele calcă în picioare inamicul, îl trage de păr lovindu-l cu armele, etc. Stilul de reprezentare este însă pur egiptean cu convențiile de proporționare specifice iar schema de organizare a compoziției diferă de cea folosită în Orient. Aceste scene se diversifică în Imperiul Mijlociu când apar subiecte noi cu preferință pentru aspectul eroic și reprezentarea cu grijă, deși în mod convențional a **tipurilor etnice**, diferite constituțional de egipteni. Asiaticii sunt reprezentați cu ochi mari și migdalați, fața deschisă la culoare, cu barbă și plete. Nubienii sunt figurați cu caractere specific negroide: pielea colorată închis până la brun, păr scurt și creț, buze groase.



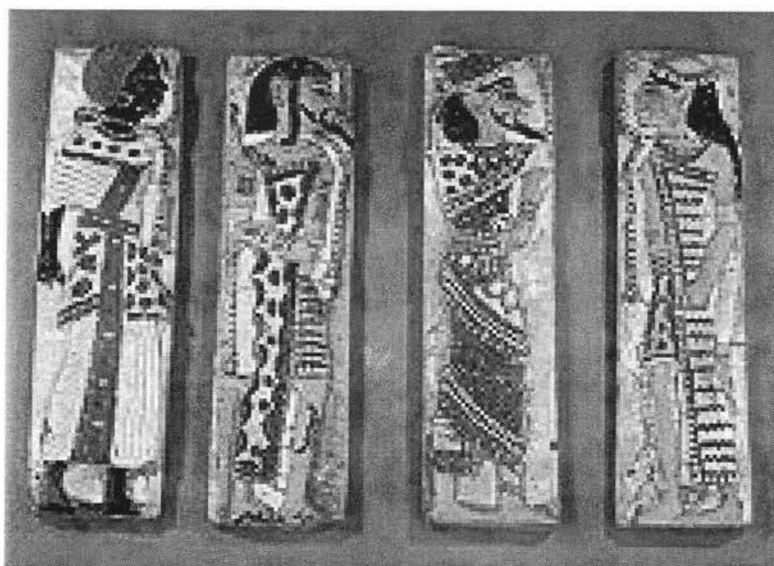
Museo Egizio, Torino. Prizonieri asiatic şi nubian, pictură din timpul Regatului Nou.

Muzeul din Cairo. Această ingenioasă lucrare de artă aplicată, din timpul lui Tut-Ankh-Amun, dinastia XVIII a Noului Regat, reprezintă un prizonier sirian şi unul nubian. Ne surprinde imaginaţia cu care artistul a legat cele două personaje, pentru a sugera şi mai mult statutul lor de captivitate. Pentru a marca specificul etnic, mâinile, faţa şi picioarele sirianului sunt făcute din fildeş iar cele ale nubianului din abanos.

În iconografia Imperiului Nou, acţiunile militare ale faraonului războinic în fruntea armatelor sale sau scenele de vânătoare solicită găsirea unor noi miljoace de figurare, dând posibilitatea unor inovaţii. Dificultăţile de reprezentare însă, par uneori să-l copleşească pe artistul egiptean. În relieful pictat de la Memphis, **Ramses al II-lea lovind inamici**, singura soluţie compoziţională rămâne binecunoscuta supradimensionare conformă perspectivei ierarhice a faraonului învingător. El este înfăţişat într-o postură eroică. Ţine o secure într-o mână iar cu cealaltă trage de păr adversarii.



Ramses al II-lea lovind inamici: un nubian, un libian şi un sirian. Ultimii doi cer îndurare prin gesturi disperate, ce sunt şi singurele libertăţi artistice din scenă.

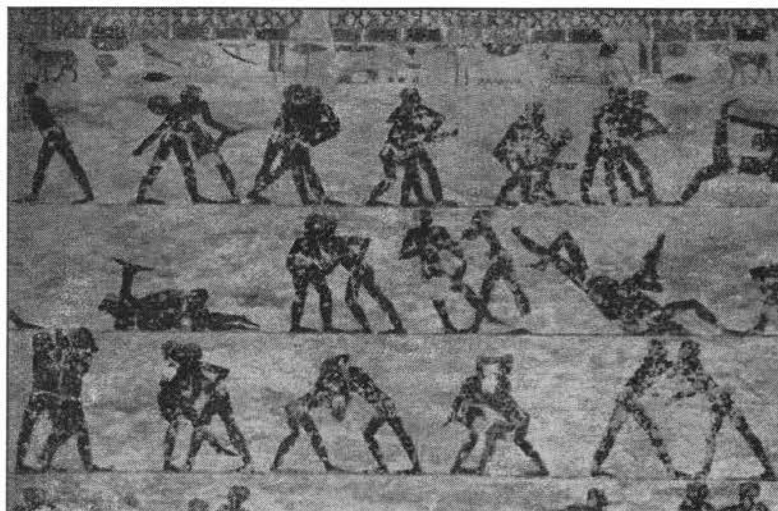


Decoraţiune arhitecturală prin ţigle de faianţă reprezentând patru prizonieri de etnii diferite, cu gâturile legate: de la stânga la dreapta, un nubian, un sirian, un beduin şi un hitit. Datează din timpul faraonului Ramses al III-lea, dinastia a XX-a a Noului Regat.

Când arta egipteană redă oameni obişnuiţi în mişcare spontană, libertatea de exprimare a artiştilor nu mai este îngrădită de norme exterioare practic artei, ci doar de posibilităţile imaginative şi intuiţia acestora. Prizonierii şi ambasadorii neamurilor străine, sunt înfăţişaţi purtând barbă şi având o gestică expansivă. Prin opoziţie, ţinuta autohtonilor este studiată, elegantă, reţinută, cu o mimică şi gestică manierată.



În fresca **Supuşi sirieni aducând tributul**, din perioada lui Tutmosis al VI-lea, dinastia a XVIII-a, la multe personaje corpul apare văzut din profil într-o atitudine şi dinamică gestuală vie.



Beni Hassan, Egipt. Antrenament paramilitar al tinerilor, pictură murală din timpul Regatului Nou, sec XIX î. Ch.

Elementul hieratic şi geometrismul definesc deci arta egipteană doar la modul general, apărând deseori îmbinarea dinamică a elementelor conservator-convenţionale cu cele realist-imitative. Realismul este rezultatul abordării sensibile, atente, a formelor variate ale naturii. Artiştii egipteni le imită cu fidelitate, dând dovada unui ascuţit simţ de observaţie, capabil totodată să descopere esenţa din diversitatea de aspecte.

În timp ce personajele din proximitatea regelui, înalţii demnitari, militarii, prelaţii şi scribii sunt prezentaţi în conformitate cu aceeaşi lege a frontalităţii, la oamenii comuni, artistul egiptean sesizează şi reproduce cu obiectivitate trăsăturile, proporţiile anatomice şi particularităţile morfologice. La aceştia însă, în mod deliberat, este permisă accentuarea trăsăturilor individuale, adesea picante sau chiar a monstruozităţilor personale pronunţat dismorfice.



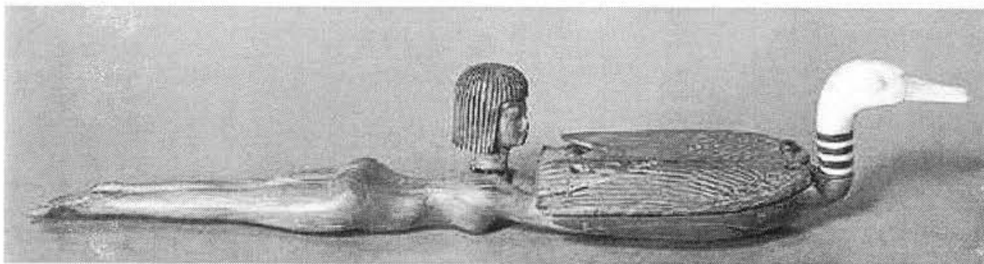
Aegyptisches Museum, Berlin. Statuetă a unui om emaciat, posibil cerşetor sau victimă a foametei. Dinastia XII, Regatul Mijlociu.

Piticul Seneb şi familia, sculptură din timpul timpul dinastiei aV-a, Regatul Vechi. Aspectul patologic este surprins fără menajamente.



Theba, Egipt. Harpist orb, detaliu de pictură murală din timpul dinastiei XVIII.
Rijkmuseum, Olanda. Harpist orb, detaliu din relief din timpul dinastiei XIX.

Arta aplicată cunoaşte o largă diversificare, mai ales prin podoabe ce atestă un adevărat cult al aspectului exterior al trupului, cu adânci tradiţii şi semnificaţii mitice. Tatuajul devine cosmetică şi obiectele decorative, talismane şi amulete, capătă rafinament şi o dimensiune magică. Paletele pentru farduri au mânerul modelat sub forma unor nuduri feminine deosebit de zvelte, ce par să plutească, fiind posibile reprezentări ale proprietarei lor.



Louvre.Lingură rituală sub forma unei înotătoare, din timpul dinastiei a XVIII-a a Noului Regat. Sculptată în lemn şi abanos, se remarcă prin graţie şi inventivitate. Trupul este armonios, bine proporţionat şi suplu.

Arta aplicată de mici dimensiuni adaptează scopurilor cotidiene sau magice formele anatomice ale omului şi animalelor.



Louvre. Cuţit de îmbălsămare din bronz, cu mâner sub formă de papirus şi reprezentarea zeului Anubis. Regatul Nou.

Reprezentarea tri-dimensională

Aspirația egiptenilor antici spre veșnicie impune simplificarea morfologică până la esență, ca imagine intuitivă a ceea ce este fundamental.

Legea frontalității este o astfel de riguroasă prescripție de construcție, normă ce transpune organicitatea formelor vii în cristalinul perfect al artei.

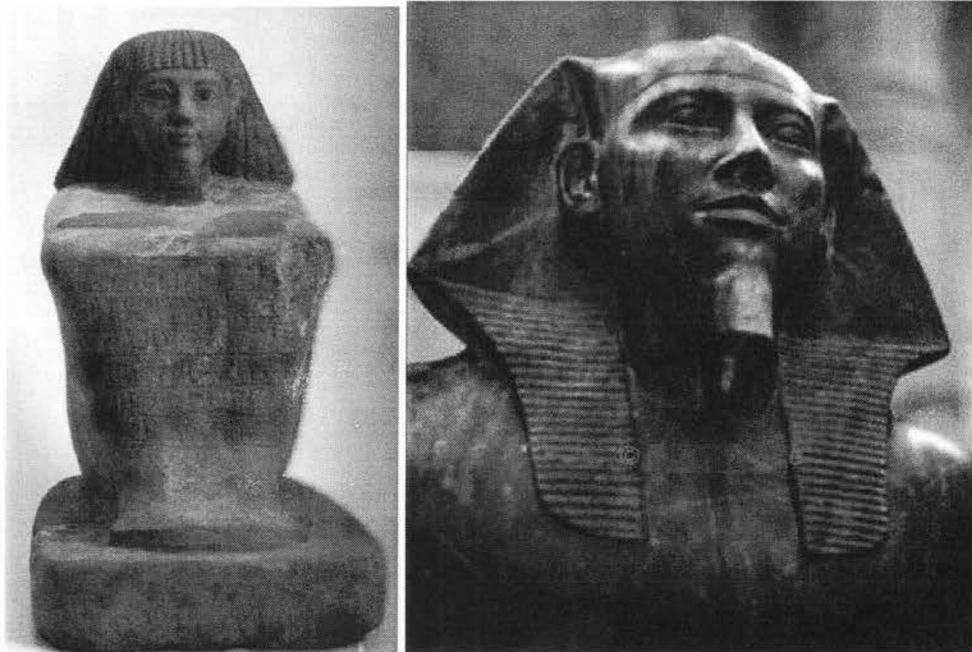
Sculptura ronde-bosse este concepută după modelul reprezentării defunctului, ce trece, făcând un pas solemn, prin ușa falsă. Aspectul ei sugerează forma inițială a blocului de piatră în care s-a sculptat, mai ales că adesea în spatele siluetei rămâne lespedea de piatră ca un plan vertical.

Simetria firească a trupului este evidențiată cu claritate. Cele două părți ale corpului dezgolit se raportează la o linie centrală ce pornește din mijlocul frunții și coboară vertical. Rar apare rotația laterală a capului sau a torsului, ele fiind pe aceași axă liniară dreaptă sau frântă în unghi drept.

Statuile în ortostatism, în plan vertical, se sprijină pe ambele membre inferioare, care pot fi alăturate sau unul deplasat înainte. Mișcarea unui segment se obține independent de întreg, prin alterări ale pozițiilor. Amplitudinea angulației membrelor este calculată și deliberat redus la minimum tot ce ar putea sugera libertatea mâinilor și picioarelor. Ele se pot deplasa numai fără a atenta la echilibrul rigid al întregului. Brațele în general sunt paralele cu corpul iar pasul este liniștit și măsurat. În reprezentările șezând, coatele sunt lipite de tors, antebrațele se sprijină pe coapse și mâinile pe genunchi. Echilibrul este întărit prin perfecțiunea unghiului drept dintre orizontala coapselor și verticala torsului, marcată superior ferm de axa orizontală a umerilor, la rândul ei perpendiculară pe linia privirii ațintită drept înainte. Frontalitatea statuii și volumul final obținut prin alipirea membrelor face ca aceasta să fie încorporată organic arhitecturii.

Sculptorul transformă blocul cubic de piatră în structuri şi volume anatomice unite într-o arhitectură solidă. Statuile cubice marchează ascetismul şi sobrietatea formei specifice Vechiului Imperiu. De atunci datează şi tradiţia de a ciopli corpurile aşezate, cu genunchii la nivelul bărbiei, înscriindu-le într-un volum de piatră geometric, pe ale cărui patru planuri laterale sunt incizate reliefuri. Membrele inferioare şi cele superioare, încrucişate pe piept, sunt greu sesizabile în cadrul formei compacte a blocului dur, datorită şlefuirii fine şi modelajului discret.

Formele anatomice ale trupului şi capului sunt silite să se conformeze construcţiei riguroase a cubului, renunţând la firescul organic.



Statuie cubică a scribului Maaniamen.
Muzeul din Cairo. Sphinx cu trăsăturile faraonului Khafre.

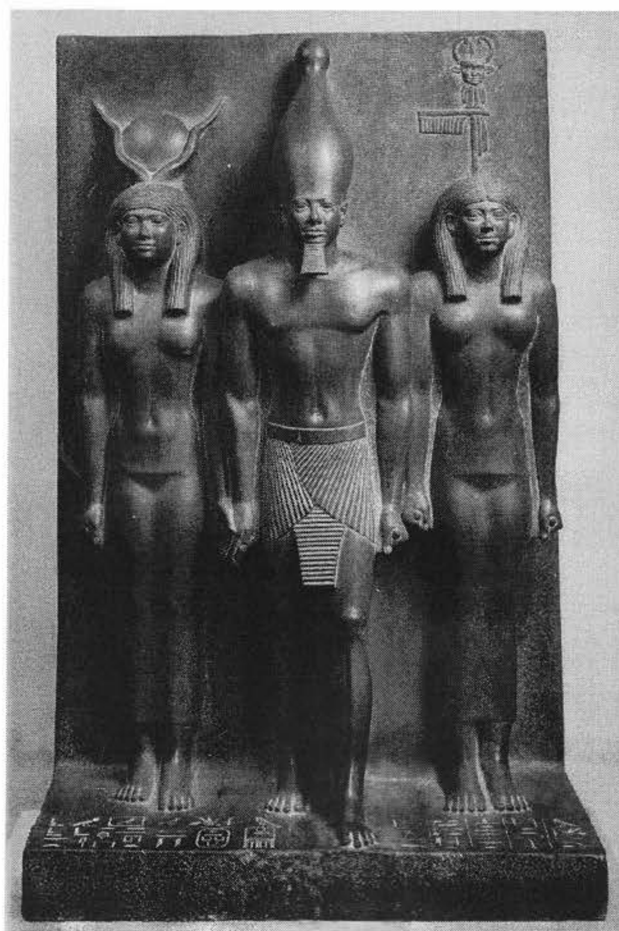
Statuia în diorit a faraonului **Khafre** (Chefren), dinastia a IV-a, este un exemplu de reprezantare convențională, în strictă conformitate cu legea frontalității. Așezat solemn, regele face corp comun cu volumul tronului, ce sporește efectul de stabilitate și forță, prin ancorarea solidă pe baza de susținere. Faraonul este înfățișat în apogeul puterii sale, într-o atitudine solemnă și imperturbabilă, întruchipând tăria de caracter. Privește cu încredere și seninătate fără nici cea mai mică nuanță de anxietate, generată de prezența vreunui ipotetic pericol la adresa statutului său de conducător absolut, mare preot și „zeu viu".



Muzeul din Cairo. Statuia în diorit a faraonului **Khafre**, dinastia a IV-a. Chipul are un aspect hotărât prin claritatea și proporționarea construcției dar calm și binevoitor. Simțul observației în redarea fidelă a formei bărbiei, piramidei nazale, ochilor protejați în arcadele orbitale se asociază cu sinteza aplicării detaliului pe esențialul formei *în mare*.

Statuia, şlefuită dintr-un bloc compact şi dur, impresionează prin grandoarea, severitatea formei şi tranşarea netă a volumelor. Ea este echivalentul plastic al concepţiei egiptenilor antici cu privire la poziţia şi rolul social al faraonului. Mijloace de expresie artistică şi stilistică sunt sobrietatea, forţa şi ponderea monolitului în jurul căruia formele ce-l acompaniază gravitează în mod firesc, întregindu-l. Astfel, zeul şoim Horus îl ocroteşte, apărând cu aripile deschise spatele, umerii şi capul faraonului.

În **Triada Regelui Menkaure**, dinastia a IV-a, faraonul apare între zeiţa Hathor şi reprezentarea antropomorfizată a unei nome, două zeităţi feminine asemănător modelate şi plasate simetric de o parte şi de alta a sa.



Necesitatea reprezentării grupului, care însă cu greu poate să-i apară stabil şi armonios, îl obligă pe artistul egiptean să compună personajele, acceptând eliberarea individul din izolare. Cele trei individualităţi se unifică prin simetria cristalină: zeiţă-faraon-zeiţă şi personajele se omogenizează prin egalitatea de înălţime, deci prin alinierea de figuri izocefale. Prin încadrarea acestuia între cele două personaje feminine, într-un grup statuar, se încalcă inovator prescripţiile canonice.

Acestă triadă este printre primele opere de artă ce transpune în echivalenţi plastici noţiunea abstractă a *divinei familii*. Protecţia oferită de zeiţa Hathor, care pare să-l prezinte pe faraon mulţimii cât şi personificarea din stânga acestuia, de fapt reprezentarea fidelă ca tip constituţional a reginei, le certifică acestora statutul de „zei vii". Menkaure este astfel primul faraon reprezentat cu caracteristici umane, concomitent cu scăderea monumentalităţii, dacă nu prin coborârea printre „muritori" măcar prin intermedierea ridicării la nivelul zeilor şi a familiei sale.



Muzeul din Cairo. Triada Regelui **Menkaure**, dinastia a IV-a (detaliu).

În cuplul statuar **Prinţul Rahotep şi soţia sa Nofret**, soţii sunt imortalizaţi într-o postură ascetică, aşezaţi cu simplitate şi nobleţe. Detaliile şi veridicitatea fizionomiilor sunt semnele intenţionalităţii programatice a asemănării cu fidelitate faţă de model. Aspectul tineresc al membrelor puternice, precum şi formele pline, blând învelite într-o rochie albă ale soţiei sunt admirabil modelate.

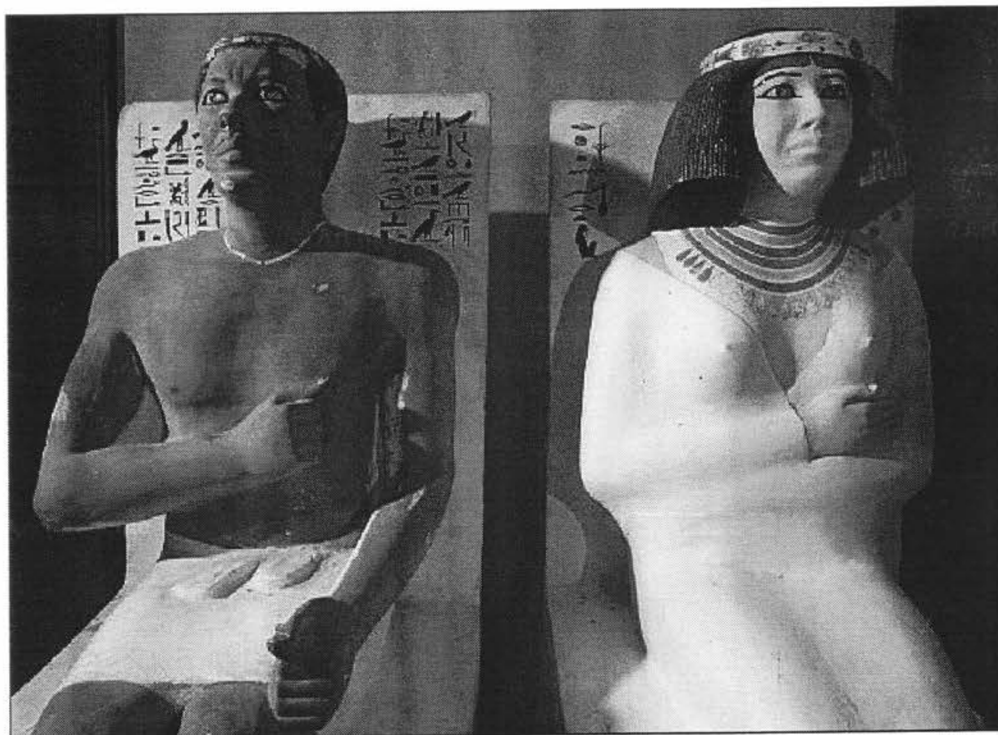


Muzeul din Cairo. Cuplul statuar **Prinţul Rahotep şi soţia sa Nofret**, descoperit la Maidum, dinastia IV sec.XXV î. Ch..

Trăsăturile feţei dau chipului reginei Nofret un şarm aparte iar ochii au o intensă expresie de vivacitate obţinută prin incrustaţiile de cuarţ pal. Materialul dur pare că protejează sensibilitatea şi delicateţea trăirilor psihice ale personajelor. Privirea plină de încredere, atitudinea firească, gestul de a indica inima cu mâna, cu o mişcare controlată şi plină de evlavie, emană credinţă, pioşenie şi ingenuitate. Acestea sunt semne ale unui devotament ce nu ştirbeşte însă sentimentul demnităţii umane şi al aprecierii de sine.

Impresia este susținută plastic de intersecția verticalei cu orizontala, semn al credinței într-o ordine superioară. Jocul alternativ al volumelor, planurilor și muchiilor ortogonale crează astfel un ritm al plinurilor și golurilor ce marchează timpii tari, accentuați și respectiv neaccentuați pe care incidența luminii dă o frumoasă alternanță ritmică și valorică.

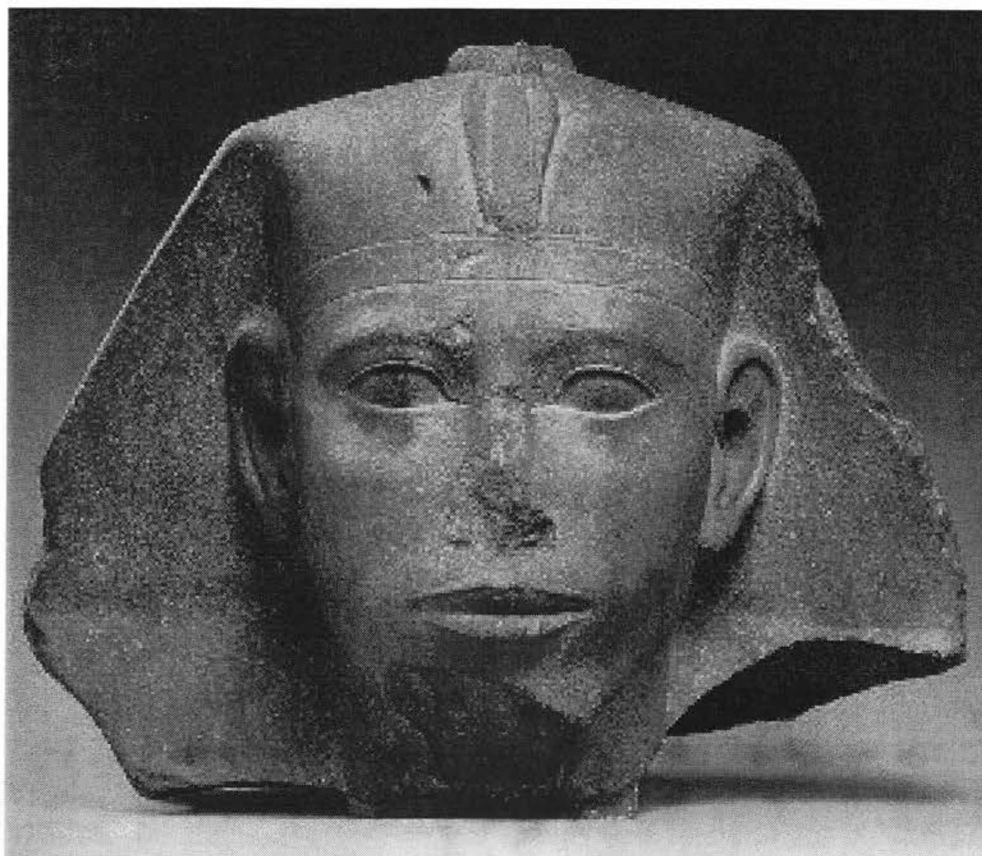
Statuile sunt colorate și demonstrează că normele riguroase ce impun imobilitate, rigiditatea gestului și fixitatea privirii pot fi interpretate prin entuziasmul inspirației artistului, prea viu și variat pentru a se supune cu obediență acestor legi.



Muzeul din Cairo. Cuplul statuar **Prințul Rahotep și soția sa Nofret**, descoperit la Maidum, dinastia IV sec.XXV î. Ch..

Portretul regelui **Djedefre** (Didoufri), dinastia a IV-a, sculptat în cuarțit roșu, are volume tranșante net, simetrice, epiderma fin prelucrată și o proporționare clară a elementelor componente ale feței. Reliefurile formelor atomice sunt uneori definite clar prin îngroșări ale muchiilor, alteori rotunjite și discret sesizabile. Formele moi ale carnației orchestrează liniaritatea netă a pieptănăturii care face parte integrantă din întreg.

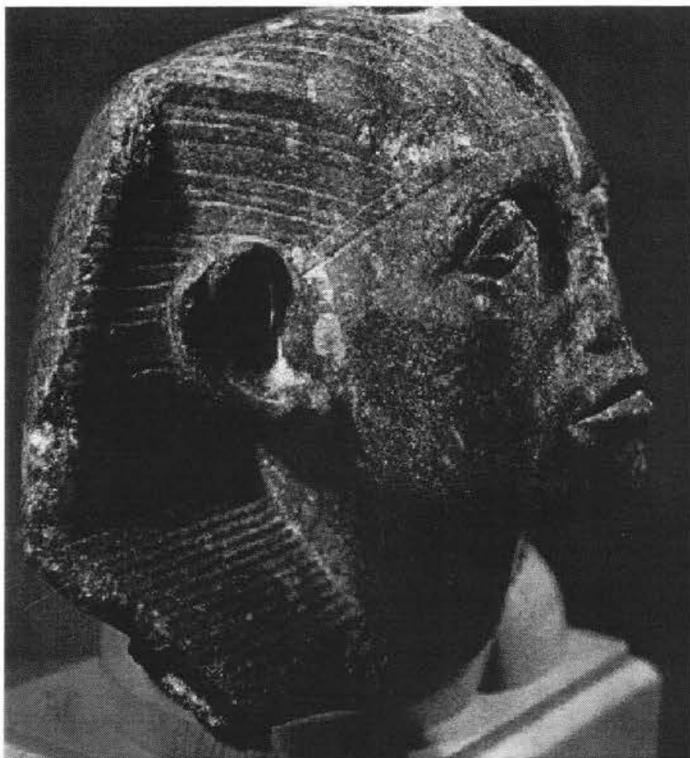
Este o primă încercare de schițare a expresiei feței, prin proporționări variabile ale detaliilor anatomice grupate în substructurile morfolologice ale gurii, ochilor și frunții. Sesizarea funcționalității mimicii se face prin modelarea mușchilor faciali.



Muzeul Louvre. Capul regelui **Djedefre**, dinastia a IV-a, sculptat în cuarțit roșu.

Calitățile divine ale faraonului **Senwosret (Sesostris) III**, Imperiul de Mijloc, dinastia a XII-a, sunt transpuse plastic în statuia de diorit în care construcția figurii apare de nezdruncinat.

Portretul exprimă o tensiune lăuntrincă marcată prin globii oculari mici, profund afundați în cavitățile orbitale, pleoapele grele, gura mare cu buze ascetice, crispate și coborâte spre comisuri. Urechile uriașe, pomeții proeminenți, arcade sprâncenare puternice și pielea feței sunt îmbătrânite prea devreme. Aspectul preocupat, îngrijorat este semn al unei existențe mai agitate și mai pline de neprevăzut. Particularitățile psihologice sunt exprimate printr-un modelaj mai aspru, ce pune în valoare suprafețele, dă o notă de duritate și o expresie posacă și arțăgoasă.



Muzeul egiptean din Cairo. Portret al lui Senwosret III, dinastia XII a Regatului Mijlociu.

Noul model al faraonului se conturează totuşi în limitele vechilor convenţii şi numai unele aspecte stilistice ale portretului îl pot diferenţia de formulele Vechiului Imperiu. Realismul nu modifică şi felul cum este înfăţişat trupul: idealizat, eroic şi veşnic tânăr. Faraonul stă pe un tron în formă de cub în conformitate cu legea frontalităţii: drept, cu coatele lipite de torace şi mâinile pe coapse. Braţele şi antebraţele sunt îngemănate cu trunchiul, în volumul unic pe care-l conturează lateral. Coapsele şi gambele, dublând oarecum forma suportului, sugerează forţă, stabilitate şi măreţie.



Louvre. Statuia în diorit a lui Senwosret III
Regatul Milociu, dinastia a XII-a.



Portet al lui Senwosret III

Stilistica reprezentărilor specifice Regatului Mijlociu se păstreză şi la urmaşul lui Senwosret III, Amenemhat dar acesta are faţa mai rotundă şi buzele mai pline. Înfăţişarea caracterizată de severitate este dată de arcadele zigomatice proeminente, fruntea îngustă, gura largă cu muşchii faciali şi comisurile coborâte, urechile uriaşe, nasul acvilin şi mandibula proeminentă.

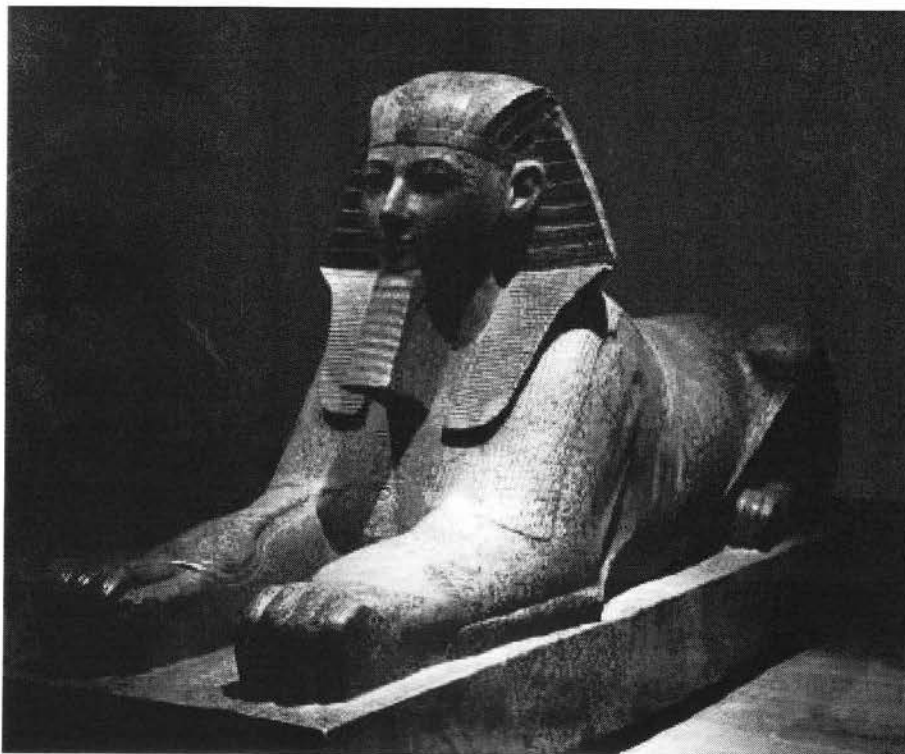


Tors al lui Amenemhat III, Regatul Mijlociu, dinastia XII, Louvre.
Trăsăturile faciale specifice faraonului, fiu al lui Senwosret III fac de neconfundat această statuie neinscripţionată.

Statuie în diorit a lui Amenemhat III. Şi aici apare coexistenţa trupului idealizat cu portetul marcat realist, trăsătură tipică în statuara regală a dinastiei din care făcea parte şi părintele său.

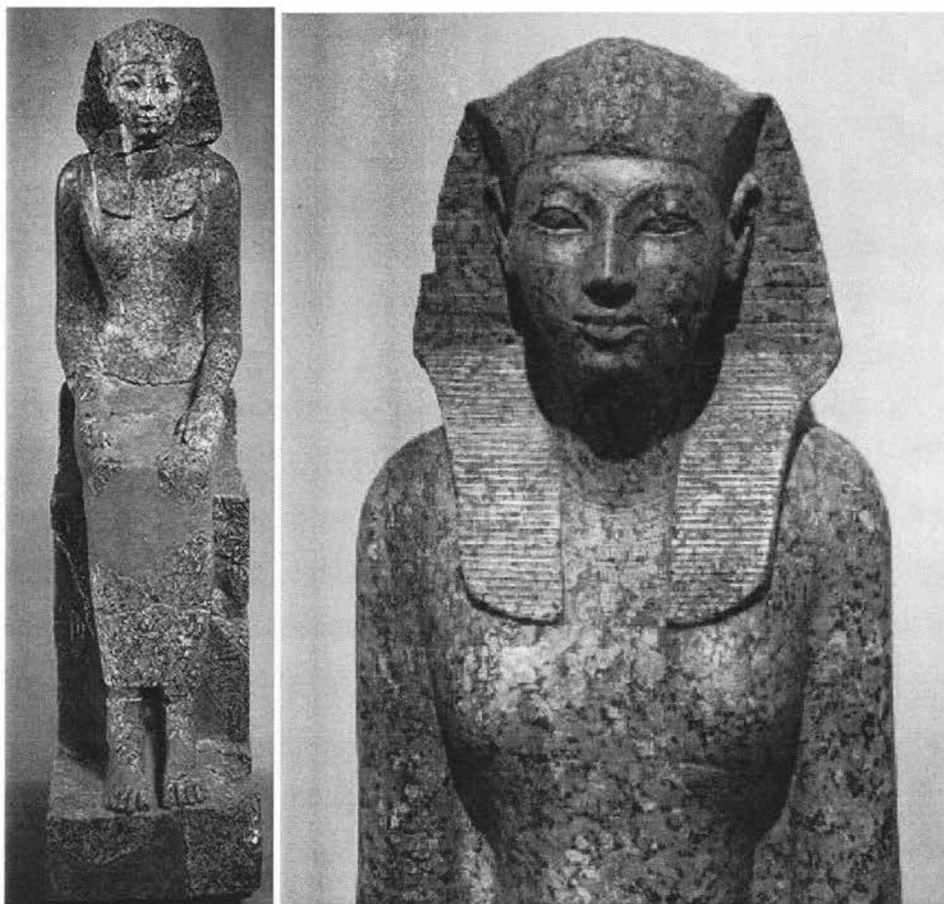
În timpul Noului Imperiu arta egipteană pierde din caracterul măreț și sobru, diversificându-se până la opulență, devenind stilizată și manieristă. Reprezentările artistice din această epocă sunt deopotrivă exacte din punct de vedere anatomic dar și idealizate. Stilizarea nu afectează însă verosimilul, păstrând o balanță echilibrată între realism și idealizare.

În perioada femeii-faraon **Hatshepsut**, dinastia a XVII-a, sec. XV î.Ch., prima mare suverană din istoria lumii, crește sensibilitatea pentru problematica feminină. Uriașele obeliscuri ridicate la ordinul ei sunt cele mai mari înălțate vreodată. Din al doilea an al domniei sale, apare reprezentată uneori ca femeie, continuând să poarte titlul de *soție a zeului Amun și regină a Nordului și Sudului* iar alteori apare sub aspect masculin, cu barbă falsă și vestimentație bărbătească.



Sphinxul reginei Hatshepsut, înfățișată sub aspect masculin, cu barbă postișă.

Analizând reprezentările reginei, îi putem reconstitui înfățișarea la vârsta maturității tinere, în jur de 30 de ani. Ea are corpul zvelt și feminin, cu talie subțire și elegantă, ca a cretanelor și bust discret reliefat. Portretul reginei, profund spiritualizat, îi surprinde rafinamentul, sensibilitatea și distincția. Surâsul subtil are un farmec senzual exprimând optimism și satisfacție. Cu toate că fața este modelată sensibil, chipul desenat cu linii tăioase este puternic, mai ales datorită profilului ușor convex. Claritatea construcției pomeților marchează voința. Linia felină a ochilor exprimă hotărârea, forța și abilitatea femeii ce își asumă responsabilitatea supremă.



Statuia Reginei Hatshepsut de la Metropolitan Museum, New York
Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, Olanda. Statuie din granit roz a reginei Hatshepsut.

În Perioada Târzie, pentru a strânge legăturile familiei regale cu puternicul cler al lui Amun, ce domina regiunea Thebei, faraonii își desemnează una din fiice drept *Divină Soție a lui Amun*. Ca singură consoartă a zeului, ea este investită cu o mare putere. În această epocă apare în artă o diferențiere morfologică atentă a tipurilor corporale masculin și feminin, cu caracteristici de vârstă și unele detalii particulare cum sunt localizările adipoase ale trupului feminin.

Karomama, *divina Soție a lui Amun*, aflată în prezent la Louvre, este o statuietă rituală de bronz încrustată cu aur și argint. Silueta corpului, suplă și elegantă, precum și ținuta dreaptă sunt frontalizate, făcând doar un pas discret înainte cu piciorul stâng. Veșmintele de cult, mulate pe trup scot în evidență formele anatomice pline de prospețime, ce amintesc mișcarea către soare a plantelor tinere.

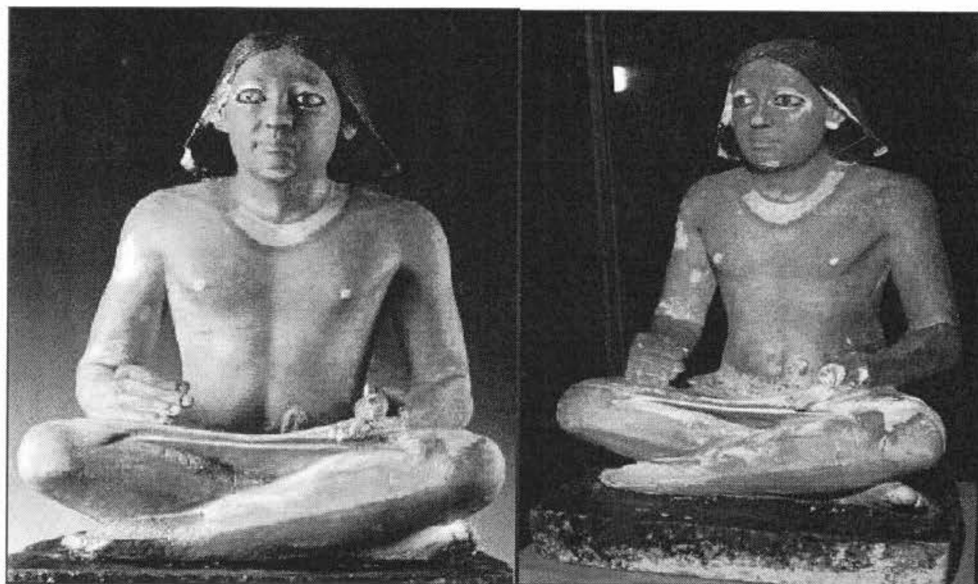
Sub dinastia a XXV-a, etiopiană, sculptura cunoaște o epocă de realism, portretistica regală fiind o ilustare a amestecurilor rasiale în familiile conducătorilor.

Statuia de alabastru și bazalt a prințesei **Amenirdis**, aflată la Muzeul din Cairo, o reprezintă pe fiica faraonului nubian Cashta. Considerată și ea *divină Soție a lui Amun*, a inspirat personajul cu același nume din opera Aida de Verdi. Volumele pline, specific feminine, caracterizează tipul morfologic și estetic nubian. Prințesa poartă semnele princiare: în mâna dreaptă alăturată lângă corp și coapsă, ține un șir de mătănii iar în cea stângă flagelul. Articulațiile mâinilor și ale gambei cu piciorul sunt împodobite cu coliere. Pasajul subtil de la brațele delicate la rotunjimea umerilor, ce încadrează sânii proeminenți, găsește ecouri în volumele șoldurilor și coapselor continuate suptil de gambele alungite și picioarele desculțe.



Muzeul din Cairo- Amenirdis Louvre - Karomama

Prestigiul activităţilor intelectuale în societatea egipteană este dovedit de larga circulaţie a statuilor reprezentând un personaj scriind, cu picioarele încrucişate în postură orientală, într-o atitudine solemnă şi plină de gravitate. Toate au primit numele generic de **scrib**. Două din ele, datând din timpul Vechiului Imperiu, cel de la Louvre şi cel de la Cairo sunt cele mai cunoscute. Centrul de interes al acestor capodopere este privirea vie, cu ochii larg deschişi, semn al concentrării intelectuale şi al atenţiei exterioare către lumea din afara sa. Personajul este animat de încrederea în capacitatea sa de a înţelege sensurile profunde ale existenţei şi de a consemna adecvat evenimenetele.



Muzeul egiptean din Cairo, statuia scribului Ptachepses, calcar pictat, dinastia IV.

Scribul de la Louvre are trăsături individuale ce depăşesc vechile canoane idealizante de modelare anatomică. Este înfăţişat un bărbat de vârstă mijlocie, fără îndoială un personaj cu rang social important şi un caracter puternic, având în vedere excepţionala calitate a tratării chipului ce are o expresie inteligentă şi atenţia acordată ochilor pătrunzători, turnaţi în cupru. Aşezat în postura specifică, cu o rectitudine tensionată a corpului, ţine cu mâna stângă ruloul de papirus desfăşurat pe coapse, pe care scrie cu mâna dreaptă.



Louvre. **Scribul**, statuie de gresie pictată, de la Sakkara, Imperiului Vechi, dinastia IV.

Scribii din epocile următoare, mai pierd din sinceritate, sobrietatea reprezentării, concentrarea psihologică a atenției exterioare și modelajul anatomic ferm. Se ajunge la un adevărat manierism, cu forme stilizate, delimitări îndulcite ale volumelor și detalii tratate convențional.

Statuia de granit a lui **Amenhotep** îl reprezintă pe tânărul demnitar în postura tipică de scrib, cu o înclinare atentă a capului, semn al grijei pentru acuratețea consemnării. Formele anatomice sunt construite accentuând rotunjimile musculare cu tentația simplificării idealizante, cu treceri ușoare, atenuate peste articulații. Torsul este modelat detaliat dar cu o prezentare ostentativ decorativă a pliurilor acumulărilor adipoase. Fizionomia pare ușor detașată, marcată definitoriu printr-un zâmbet persuasiv, subtil pe un chip încrezător și senin.



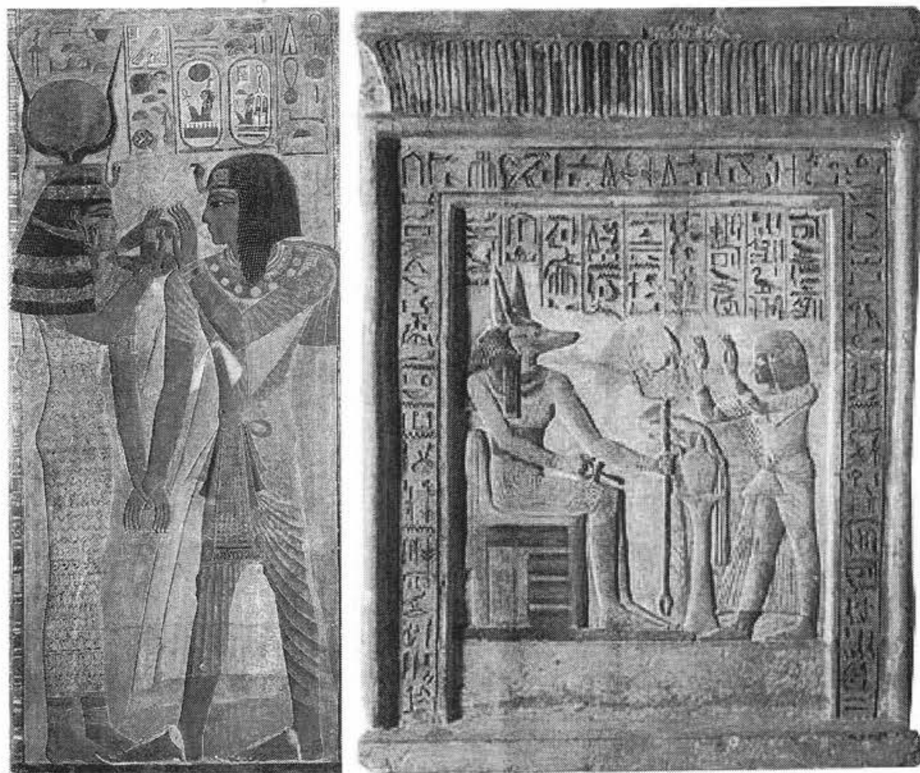
Metropolitan Museum. Horemhab ca scrib, sculptură în diorit, de mărime naturală.

Muzeul din Cairo, Amenhotep fiu al lui Hapu, scrib în timpul lui Amenhotep III , dinastia XVIII a Regatului Nou, sculptură în granit negru.

Tot astfel, statuia Regelui **Horemhab** este o dovadă a respectului pentru înțelepciune, personajul reprezentat începându-şi realmente cariera ca scrib, devenind apoi mare conducător militar şi chiar faraon. Pe genunchi, el rulează papirusul pe care a compus un imn dedicat zeului Thoth, patronul scribilor. Figura zeului Amun este incizată pe antebraț, probabil pentru a indica un tatuaj. Figura ceva mai austeră este tratată detaliat, în manieră portretistică, lipsind însă surâsul binevoitor, aspect specific manierei epocii. Membrele inferioare sunt modelate prin volume simplificate şi neverosimile iar pliurile maselor adipoase sunt stilizate şi mai mult ornamentale.

Reprezentarea bi-dimensională

Arta reliefului şi pictura egiptenilor antici au un pronunţat caracter simbolic şi tendinţa de a-şi menţine neschimbată forma timp de milenii. Fantezia şi inventivitatea sunt ordonate logic şi subordonate semnificaţiei magice. În general, figurile sunt precis coordonate prin norme morfologice şi tehnologice ce transpun noţiuni mitice cu semnificaţii exacte. Figurile plane sunt în strânsă corelaţie cu ideografia. Pentru egipteni, la origine, desenul este de fapt o scriere. Inscripţiile sfinte sunt executate cu mare acurateţe de aceiaşi artişti care realizeaza şi imaginile plane. Hieroglifele, caracterele scrierii egiptene, sunt ideograme sacre, derivate din pictograme, ce păstrează caracterul figurativ, conservându-şi aspectul. Calităţile artistice senzorial-optice, ce dau satisfacţie privitorului, sunt îmbogăţite astfel exponenţial.



Louvre. Zeița Hathor și faraonul Seti I, relief pictat, din timpul dinastiei a XIX-a a Noului Regat. Defunctul rege este primit afectuos în lumea de dincolo de zeița încoronată cu simbolurile specifice: coarnele și discul lunii.

Hermitage Museum, St. Petersburg. Stela scribului regal Ipi de la Sakkara. Zeul Anubis ține într-o mână semnul vieții ankh și în cealaltă doi lujeri de lotus, simbol al ciclului vital. Inscripțiile hieroglifice însoțesc magic imaginile. Amintind la rândul lor de hieroglife, unele reprezentări artistice din profil, cu brațele ridicate în semn de implorare divină, imită aspectul hieroglifei Ka.

În reliefurile în lemn din mastabaua lui **Hesire,** modalitatea de reprezentare a corpului prin îngemănarea reliefului antropomorf cu semnul ideografic asemănător conceput al hieroglifelor se evidențiază cu claritate.

Silueta pare să pășească înainte ca și în reprezentările ronde-bosse, cu voință de nezdruncinat dar cu seninătate. Membrele personajului sunt lungi și puternice iar masele musculare sunt redate printr-o gradație sensibilă a planurilor. Conturul este însă tranșat ferm în materialul dur.

Se individualizează volumele deltoizilor, ce dau rotunjimile umerilor și reliefurile mușchilor brațelor, diferențiate după aspectul lor lateral sau medial. Antebrațele sunt de asemenea atent observate, stângul pe fața sa anterioară și dreptul pe cea posterioară. Aici se diferențiază relieful brahio-radialului. Artistul egiptean sesizează importanța definitorie a acestuia în caracterizarea aspectului antebrațului în semi-pronație.

La nivelul membrelor inferioare însă, acesta revine la prezentarea convențională, evidentă mai ales la picioare. Văzute net din lateral, ambele arată fața lor internă, cu bolta plantară specifică numai din această incidență. Diferențierea atentă a gambelor se asociază cu aceeași convențională vedere laterală. Musculatura grupei externe a peronierilor este clar și adecvat individualizată la gamba dreaptă, unde vine însă în mod abrupt în contradicție cu aspectul intern al piciorului.

Gamba stângă însă, păstrează coerența trecerii între cele două segmente iar volumul muscular caracteristic feței interne este discret atenuat.

Artistul reușește să sugereze prezența oaselor sub moliciunea pielii, redată prin finețea modelajului epidermic. Reliefurile bazei gâtului și pieptului sugerează cu simț anatomic prezența claviculelor. De asemenea, reperele rotulelor se intercalează firesc între grupele musculare detaliat modelate ale gambei și coapsei.

Acest mod *realist-imitativ* de a reprezenta corpul omenesc se conjugă cu tendința *idealizantă* de a încadra formele viului în cele geometrice. În conturul trupului se profilează astfel trapezul toracelui și al bazinului, unite prin volume verticale.



Muzeul din Cairo. Două din cele șase reliefuri în lemn, descoperite la Sakkara, în mastabaua lui **Hesire**, înalt oficial (șef al medicilor) în timpul regelui Djoser, dinastia III.

Trecerea unei forme *tri-dimensionale* în registrul *bi-dimensional* se face mai dificil din punct de vedere mental, sacrificând coerenţa strict optică.

Aceeaşi **lege a frontalităţii** aplicată sculpturii ronde-bosse, transpusă în pictura şi relieful egiptean înseamnă alegerea pentru fiecare parte anatomică a corpului, a acelui aspect cu mai multă pregnanţă şi valoare estetică, ce se pretează deci cel mai bine scopului reprezentării plastice plane. Deşi nu este logic din punct de vedere vizual, noul întreg pune elementele sale sub cel mai favorabil unghi şi le conferă valoare artistică.

Logica sa este impactul emoţional şi intelectual maxim. Se desenează astfel mai ales *ce se ştie* şi mai puţin *ce se vede*. Figurile egiptene sunt parcă *presate* în planul desenului, la fel ca plantele într-un ierbar. Observaţiile intuitive arată faptul că **profilul** caracterizează mai bine individul. Legea frontalităţii se asociază **construcţiei geometrice**, prin care se dă conturului figurii formă clară, obiectiv proporţionată dar care accentuează imobilitatea.

Aspectul din lateral în reprezentarea capului şi picioarelor, îngemănat cu viziunea din faţă a torsului şi ochiului este intermediată doar prin semiprofilul şoldurilor. Corpul uman este reprezentat ca şi cum ar fi divizat în două jumătăţi printr-o linie ce porneşte din mijlocul frunţii şi trece prin incizura jugulară, ombilic şi pubis. În jurul acestui ax de simetrie se efectuează rotaţia diverselor segmente. Torsiunile personajelor reprezentate se conformează canonului. Ochiul priveşte lateral disociindu-se de celelalte elemente structurale ale feţei. Silueta dă impresia că se apropie de noi dar trece prin faţa noastră. Membrele superioare şi inferioare sunt prezentate amănunţit, cu detalierea fiecărui deget.

Motivaţia acestui mod de reprezentare este aspiraţia către **integritatea formei**, fără decupaje sau fragmentări, pentru a asigura pe plan magic îndeplinirea cu succes a misunii sacre de transpunere în nemurire.

Se evită astfel eventualele urmări dezastruoase ale omisiunii în redarea chiar şi a celei mai mici părţi anatomice.

Reprezentarea omului şi a animalelor impresionează şi prin justeţea şi armonia **proporţiilor**. Codificate prin canon, ele dimensionează corpul şi părţile sale între ele şi le raportează la întreg. Convenţia proporţionării trădează nu atât ignorarea iluzionismului percepţiei, cât intenţia căutată sau subconştientă a unei stilistici.

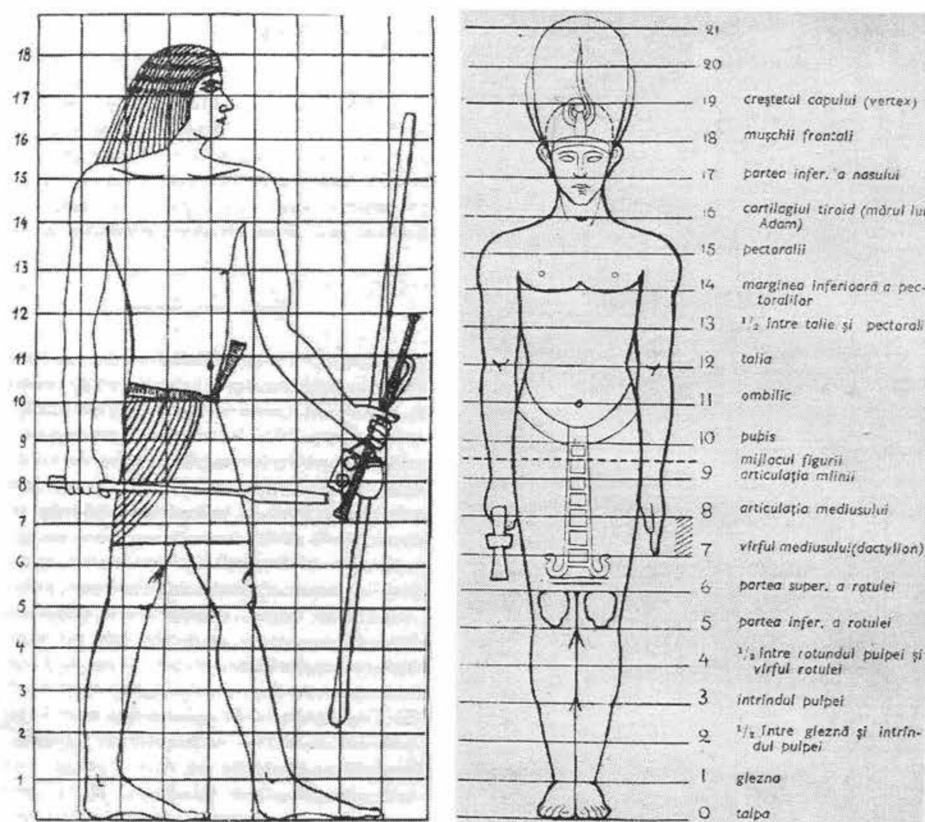




Faraonul Ramses al II-lea Relieful **en creux**, cu conturuRi adâncite, specific Egiptului, modelează formele prin plastica jocului profunzimii inciziei, care adună gradat umbra, cu toate că figura respectivă se află de fapt în planul peretului.

Regele Seti I şi zeul Thoth. Faraonul şi zeii sunt prezentaţi într-o frontalitate perfectă şi o poziţie rigidă. Aici este emblematic gestul de *mângâiere şi ţinere de mână rituală*, cu care zeităţile îl întâmpină ocrotitor în cealaltă lume.

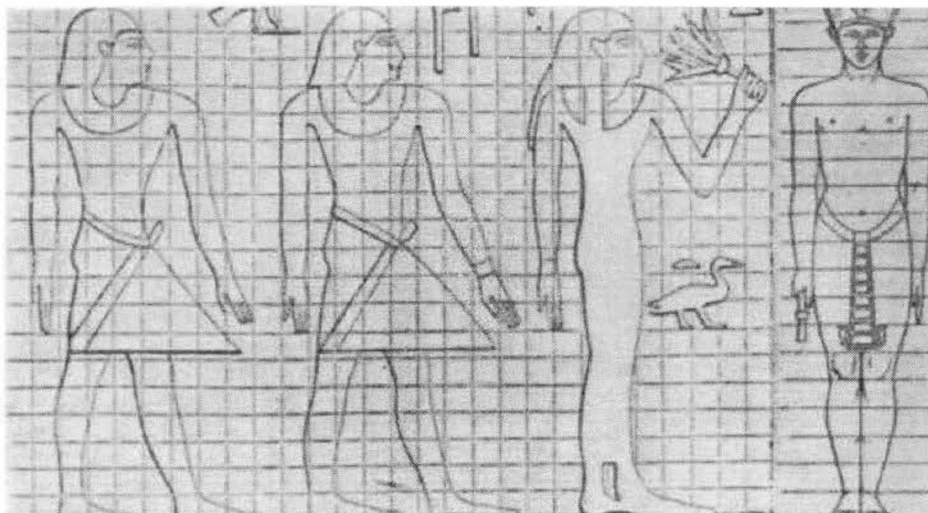
Egiptenii dețin tehnici laborioase de trasaj, care le dau posibilitatea să *pună în pagină* și să deseneze armonios. Procedeul de proporționare corespunde condițiilor **tehnice** pentru care este creată gama de forme.



Canonul de proporționare poate prefigura constructiv și anticipativ lucrarea, fiecare membru al echipei de artiști-artizani putând efectua numai anumite subdiviziuni. La final, lucrarea rezultă din însumarea careurilor.

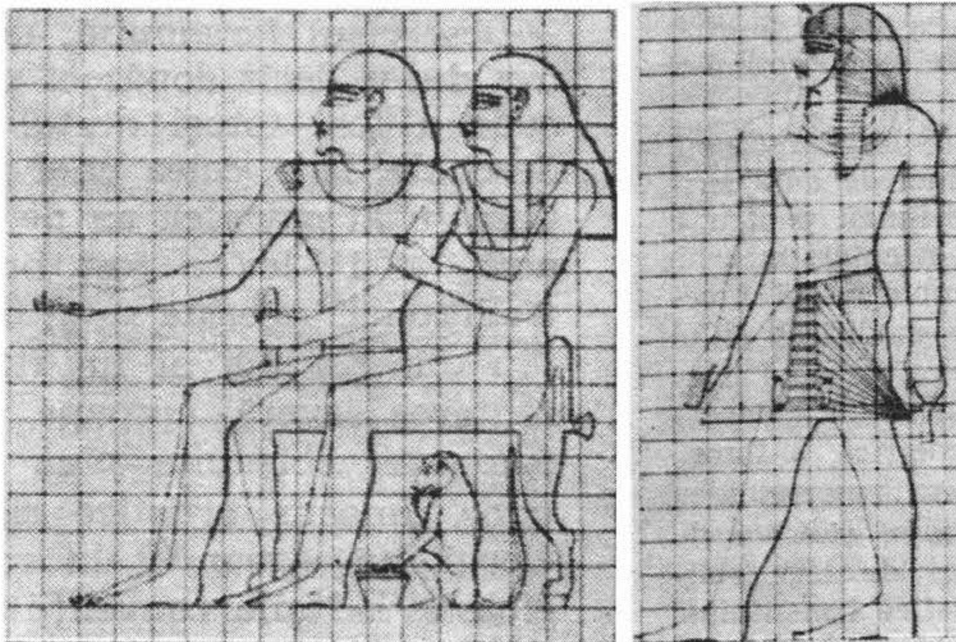
Colaborarea artistului cu geometrul conduce la **metoda carelajului** cu subdiviziuni: suprafața reliefului sau a blocului de piatră este împărțită într-o rețea de pătrate egale, în vederea construcției la scară a figurii întregi.

Relieful descoperit de arheologul Richard Lepsius este considerat de Charles Blanc expresia figurativă a canonului egiptean de proporționare. Personajul din templul din Karnak, ține în mâna dreaptă o cheie și o are pe cea stângă întinsă de-a lungul coapsei. Dimensiunea unui rând, modulul, coincide cu lungimea degetului medius de la articulația metacarpo-falangiană până la extremitatea distală.



Friză murală din Memphis și figura din sanctuarul marelui templu din Karnak, având același număr de diviziuni ale înălțimii.

Comparând această figură și altele divizate la fel cu multe alte lucrări egiptene de la Louvre, se observă faptul că în canonul din Vechiul Imperiu, o subdiviziune reprezintă a nouăsprezecea parte din talie. Umerii corespund nivelului șaisprezece iar genunchiul nivelului șase. Figura umană în picioare are nouăsprezece diviziunui iar cea șezând cincisprezece diviziuni.



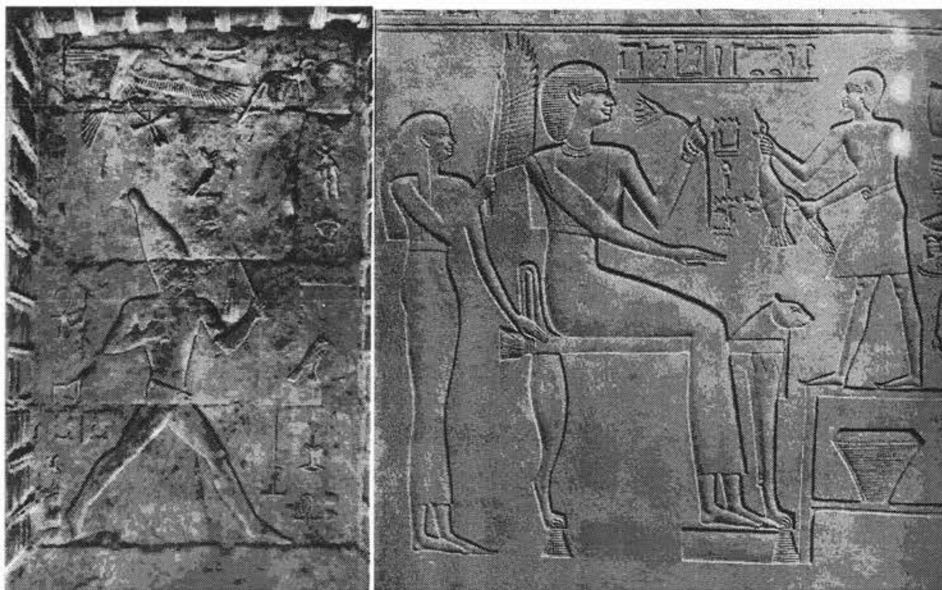
Personaje şezând, corespunzând nivelului cincisprezece şi figura întreagă de nouăsprezece diviziuni.

Acest canon nu este folosit însă în exclusivitate. Încă de timpuriu, capul primeşte un anumit grad de variabilitate dimensională, datorat nivelului schimbător al înălţimii perucii, coafurii sau liniei de implantare frontală a părului. Anumite libertăţi artistice din perioada Noului Regat se manifestă şi prin neglijarea parţială sau chiar totala ignorare a subdiviziunilor corespunzătoare unor repere anatomice. Acest mod de figurare este mai evident la personajele cu rang social mai scăzut, neobligate la posturi imobile, hieratice.

Mai târziu se trece la douăzeci şi unu şi jumătate, douăzeci şi două diviziuni, pentru a da o mai mare acurateţe detaliilor. În epoca saită figurile mai zvelte au douăzeci şi unu de diviziuni iar raportul de unu la opt al capului cu talia este modificat. În epoca ptolemeică devine evidentă tratarea

volumelor anatomice prin contorsionări şi variaţii posturale, începând să apară şi a treia dimensiune. Astfel, modelul frontalizat, geometrismul şi preferinţa pentru reprezentările din profil nu acaparează în totalitate modul egiptean de figurare şi nu creează întotdeauna personaje standard. Adesea sunt surprinse şi inedite aspecte dinamice.

Relieful din Mormântul de Sud, îl reprezintă pe faraonul **Djoser**, dinastia a III-a a Imperiului Vechi, în timpul cursei rituale a festivităţilor Sed. Regele este reprezentat alergând, noutate revoluţionară, chiar dacă se supune cu rigurozitate convenţiilor figurării plane. Acestea sunt totuşi la începuturile cristalizării lor şi poate de aceea sunt mai tolerante.



Regele Djoser alergând în cursa rituală. Impresionează hotărârea, concentrarea atenţiei şi elanul mişcării dirijate într-un singur sens. Proporţiile corpului sunt redate exact iar contractura muşchilor membrelor, înclinarea capului şi unghiurile picioarelor sugerează încordarea accentuată de imobilismul trăsăturilor feţei.

Sarcofagul reginei Ashait, Imperiul de mijloc, dinastia a XI-a. Muzeul din Cairo Soţie a faraonului Mentuhotep II, suverana stă aşezată pe tronul construit din forme ale registrului animalier: capete şi picioare de leu. Ea inspiră mirosul florii de lotus, simbol al vieţii şi primeşte din partea supuşilor ofrandele necesare traiului în noaptea eternă. În spate este o slujnică care îi face vânt cu evantaiul de pene.

Reprezentările feminine cum sunt cele de pe sarcofagul reginei Ashait, Imperiul de mijloc, dinastia a XI-a, de la Muzeul din Cairo, ilustrează tentația **idealizării**. Relieful en creux, colorat și subtil desenat, are figuri cu contururi bine proporționate. Femeile au corpul zvelt și aparență gracilă.

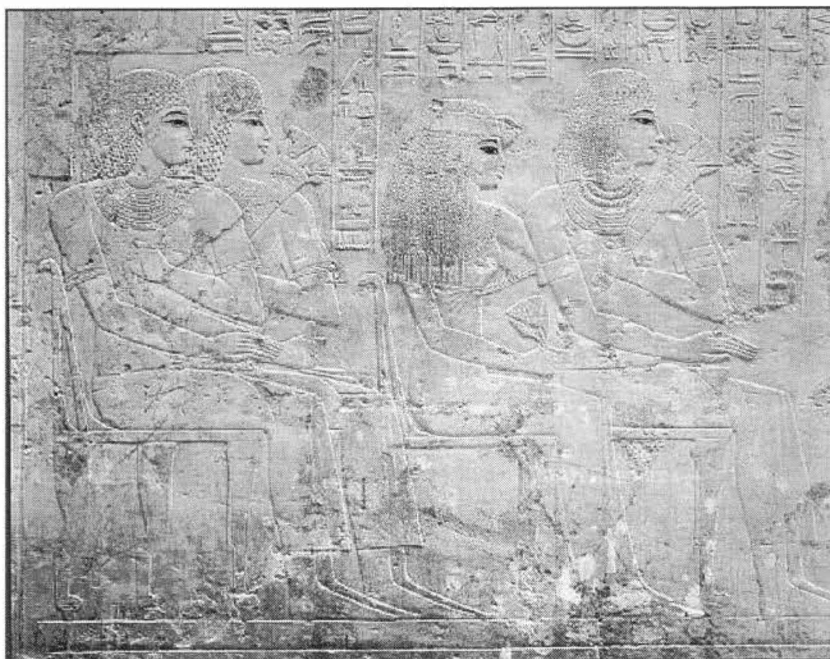
Un relief din monumentul lui **Sesostris I**, Imperiul Mijlociu, dinastia a XII-a, îl reprezintă pe faraon introdus între divinități și conferindu-i-se harul nemuririi, de către Ptah, zeul meșterilor, creatorilor și artiștilor. Profilurile clare, cu trăsături juvenile, dau impresia de candoare. Totodată, o orgolioasă prestanță, caracterizează figurile sacre, pe care suferințele comune nu le pot afecta.



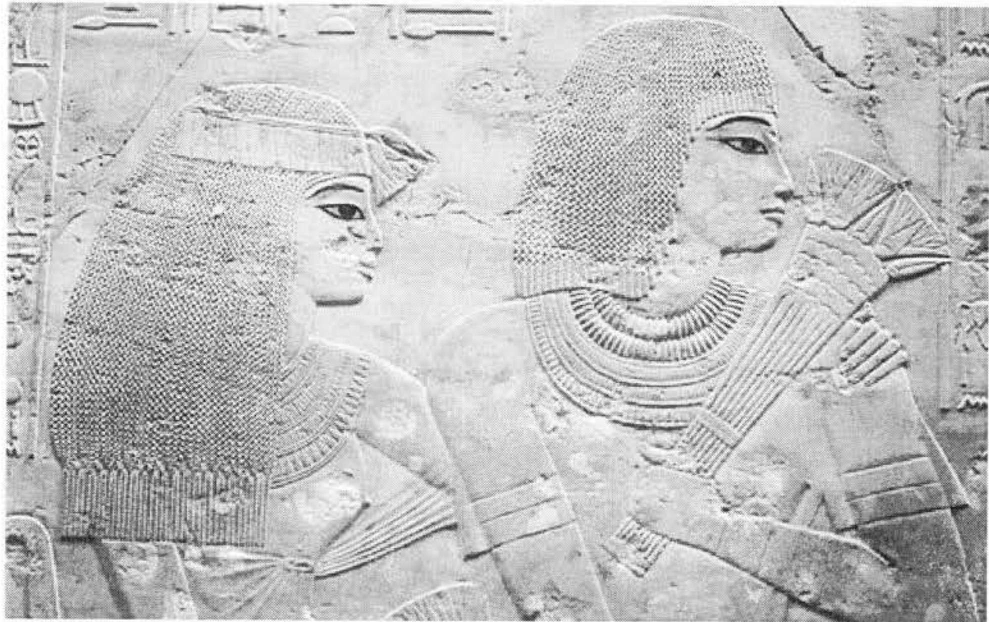
Sesostris I și zeul Ptah. Conturul integru, din prim-plan, al faraonului este suprapus însă în mod paradoxal zeului, înfățișat cu barbă postișă. Silueta acestuia apare decupată, doar mâinile și antebrațele îmbrățișându-l protectiv pe faraon.

Prin suprapunere, o unitate formală se află deasupra, fiind continuă, nemodificată şi încalcă caracterul unitar al celeilalte. Sesostris se află în faţă, cu conturul integru, pe când Ptah, oferind suport divin, suferă lacunele rolului de fundal. Prezentarea în prim-plan a faraonului şi în cel secund a zeului ne poate sugera o malițioasă analogie cu arta mesopotamiană. În ciuda numărului mare de zeități protectoare, mai frecvent şi mai pregnant apar reprezentate în artă, figurile locţiitorilor tereştri ai acestora, mai mult sau mai puţin zeificaţi.

Suprapunerea crează o scară a importanţei, făcând distincţie între forme dominante şi forme dominate. Ierarhia este sugerată prin reprezentarea pe mai multe trepte, din primul plan spre fundal. Adesea în reliefuri, femeia îl îmbrăţişează cu gesturi rituale pe bărbat, pierzând însă continuitatea conturului şi primind un rol subordonat.



Theba, Egipt. Ramose şi Amenhotep, fratele lui cu soţiile. Scenă de banchet, relief din hipogeul vizirului Ramose, dinastia XVIII.



Theba, Egipt. Amenhotep, fratele lui Ramose şi soţia sa, detaliu din relieful din hipogeul vizirului Ramose.

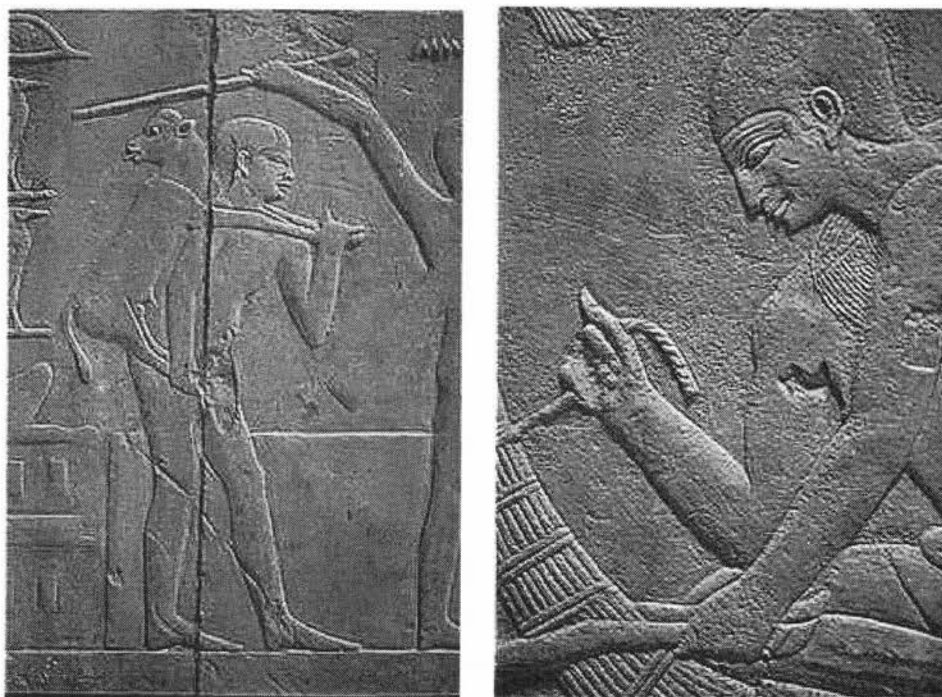
Suprapunerea sporeşte contrastele, diferenţele devenind mai vizibile atunci când se intersectează într-o singură imagine, în loc de o desfăşurare laterală, cu o coeziune mai slabă. În mod similar, în muzică, armonia sau lipsa de armonie este mai evidentă când se execută simultan notele, într-un acord, decât dacă acestea se succed. Suprapunerea intensifică astfel aspectul formal şi îl concentrează într-o formă strâns legată.

În perioada Noului Imperiu, independenţa poziţionării dinamice a membrelor amplifică puterea de redare a mişcării, părăsind parţial imuabilitatea formelor. În relieful de pe vârful obeliscului căzut al reginei **Hatshepsut** este reprezentată suverana îngenunchiată la picioarele lui Amun dar cu spatele la acesta. Zeul este aşezat pe tron, are capul încoronat şi întinde mâinile protector spre femeia faraon.



Relief de pe vârful obeliscului căzut al reginei Hatshepsut .

Monotonia reprezentărilor convenţionale este respectată cu stricteţe mai ales în imaginile personajelor divine sau regale, acestea conformându-se în mod riguros canonului. Începuturile corelării proporţiilor cu mişcarea şi compoziţia se fac simţite mai ales în reprezentări ale mişcărilor agile ale felinelor, ale războinicilor nubieni, agricultorilor, nomazilor, etc. Pretutindeni însă apare transfigurarea realităţii într-o lume eternă, atemporală şi impersonală. Temele acestor reprezentări ne fac să retrăim viaţa de zi cu zi a vechii civilizaţii: muncile agricole, creşterea animalelor, vânătoarea şi pescuitul, petrecerile şi festivităţile cu muzicanţi şi dansatoare.

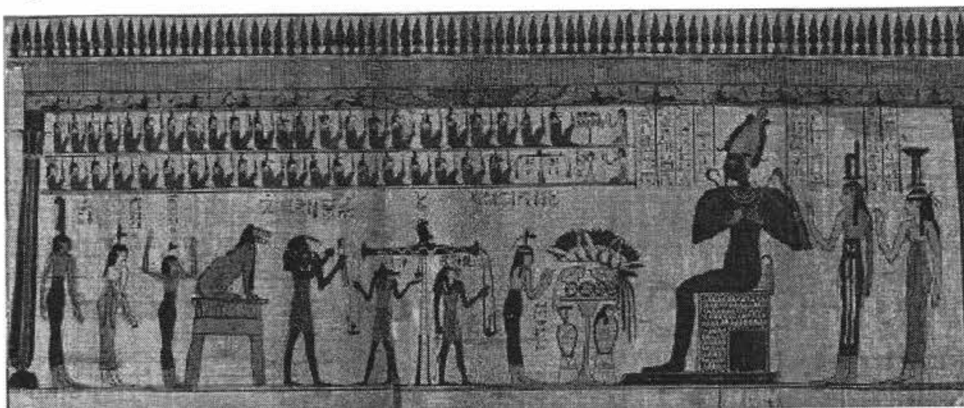


Reliefuri din mastabaua lui Kagemni de la Sakkara, a VI-a dinastie a Regatului Vechi

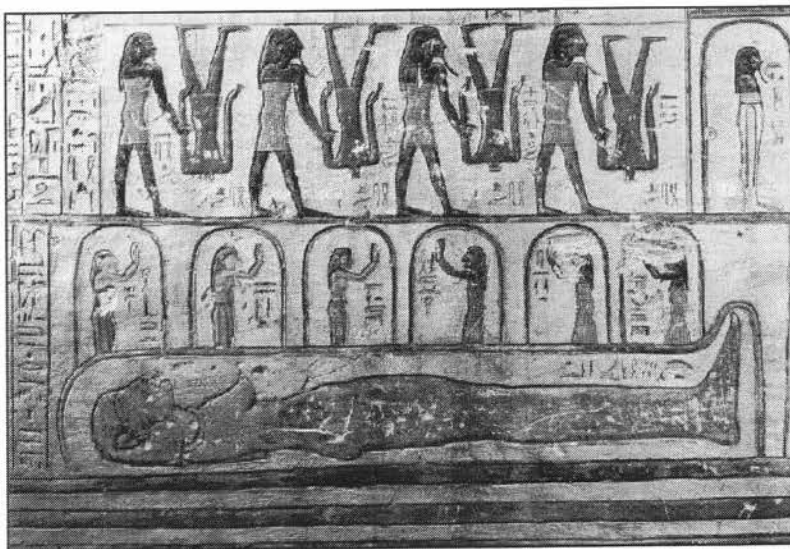
Compoziția plană apare la egipteni mai târziu. Sunt reprezentați oameni, animale și făpturi fantastice, hibride. Figurile nu sunt îngrămădite prin hazard ci se corectează realitatea fiind asamblate prin decizie ordonatoare. Se realizează astfel o muzicalitate armonică, dând unitate contrastelor și având uneori caracter decorativ. Este clasica lege a unității în diversitate, prin gruparea personajelor după o logică clară, pentru a obține din ansamblul varietăților o unitate superioară și deci o nouă individualitate.

În interiorul cadrului geometric compozițional, care reglează organizarea spațiului decorat, figurile sunt ordonate în conformitate cu principiul ritmului, prin repetiție, alternanță și simetrie. Registrele paralele parcurg marile suprafețe conform unei **perspective itinerante,** adesea narative și nu după principiul organizării optic-conice.

Interrelațiile dintre personaje potrivit statutului social sunt sugerate mai ales prin reprezentarea convențională. Conform **perspectivei ierarhice**, zeii, faraonul, înalții demnitari, figurile importante sunt supradimensionate dar rareori de mărime naturală. De cele mai multe ori au aproximativ un metru și jumătate, în timp ce figurile obișnuite sunt plasate în cadrul înălțimii registrului, între treizeci și patruzeci centimetri.

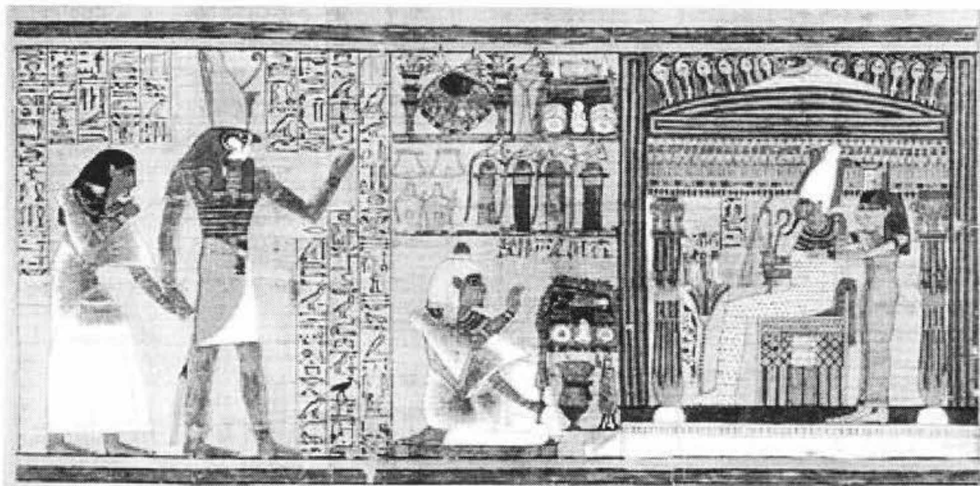


Aegyptisches Museum, Berlin.Cartea Morților, papirus din Perioada Târzie. Scările diferite de dimensionare, sau **proporțiile morale** sunt o modalitate constantă de organizare a personajelor după importanță și rang. Simțul artistic plastic găsește o echivalență intuitivă de înfățișare a motivațiilor sociale, magice și afectiv-intelectuale.



Theba, Egipt. Mormântul lui Ramses VI, dinastia XX.

În reliefuri şi picturi apar slujitori ce aduc ofrande defunctului demnitar, figurat bineînţeles mai mare. Norma unificatoare este **stabilitatea cristalină** a compoziţiei. Simetria este alterată doar prin cezura personajului principal. Sclavii sunt toţi de aceeaşi dimensiune şi orientaţi cu faţa spre cel ce primeşte ofrandele, venind parcă spre el. Gruparea se face deci prin izocefalie şi poziţionare faţă de centrul de interes.



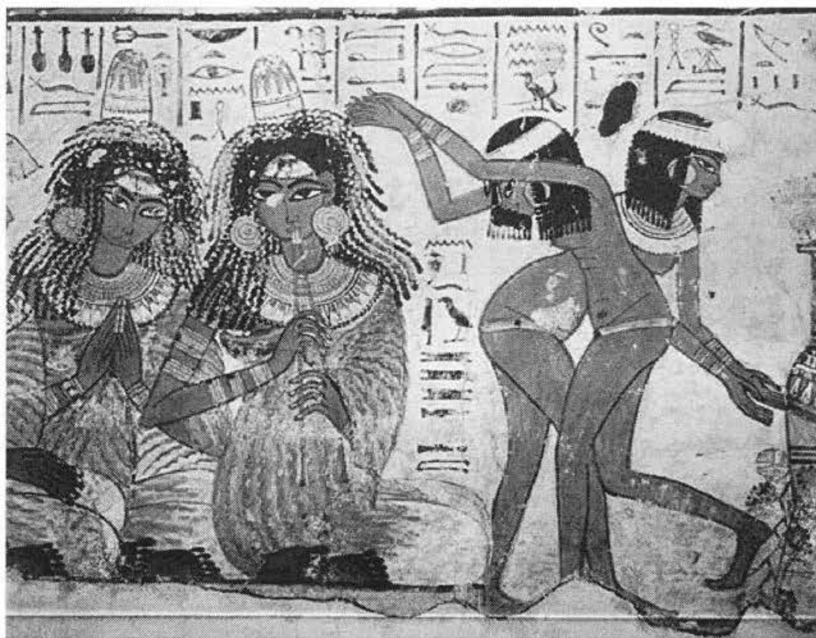
British Museum. Ilustraţie pe papirus din Cartea Morţilor. Zeul Horus şi un faraon.

În pictură şi relief, artiştii Noului Imperiu încearcă compoziţii mai vii şi mai temerare, fiind reelaborată decoraţia figurativă şi narativă. Personajele apar adesea aşezate în planuri cu diverse profunzimi, frizele fac loc treptat grupurilor de siluete ritmate, legate compoziţional. Figurile sunt realizate cu virtuozitate tehnică şi cu acurateţe dusă până la măiestrie dar şi cu mai puţină sinceritate.

Reprezentări adolescentine suave apar în compoziţii dinamice, ritmate şi stilizate elegant. Scenele intime ale traiului terestru au darul să dea bună dispoziţie defunctului conducător, prelungindu-i în noaptea eternă plăcerile vieţii. Unele tinere, din scenele cu femei gătindu-se, apar reprezentate şi din semiprofil, într-o imagine coerentă dintr-un unic unghi de vedere. Câteva personaje din scenele de banchet de la British Museum sunt văzute din faţă. Sugerarea dansului se face prin sesizarea intuitivă şi veridică a mişcării armonios corelate a membrelor cu trunchiul.



British Museum. Pictură din Valea Regilor reprezentând muziciene şi dansatoare nude.

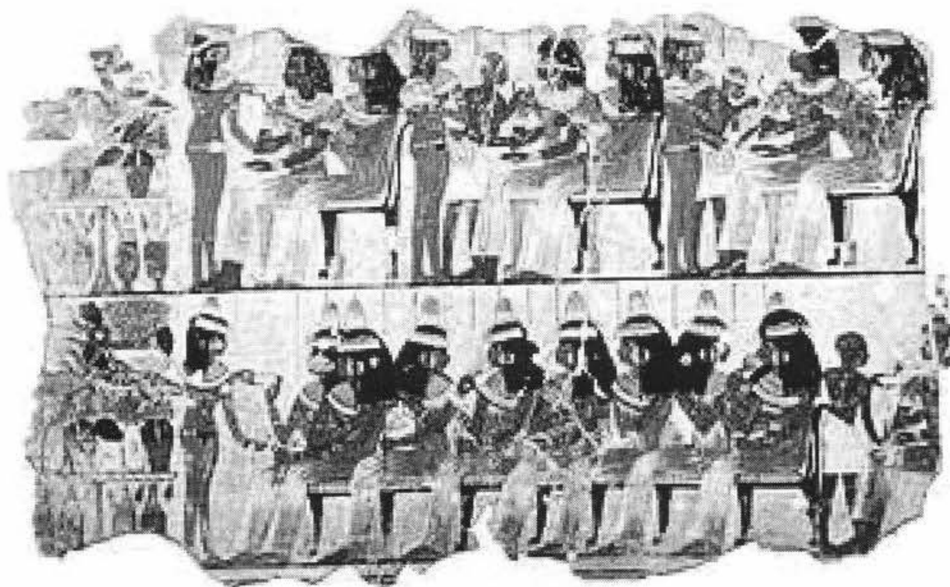


Detaliu. Unduind pe melodia sunetelor, siluetele feminine ritmic arcuite, sugerează mlădierea florilor de lotus sub adierea vântului. Nu se simte nici o urmă de înțepeneală în formele suple și grațioase.



Detaliu din pictura din Valea Regilor reprezentând muzicienele.

Apare cu precădere tipul mijlociu al unei populații cu caractere rasiale de o accentuată gracilitate a taliei și membrelor și de o relativ slabă diferențiere sexuală. Rezultatul însumărilor tendințelor de variabilitate din perioadele trecute se adaugă entuziasmului și uneori accentelor umoristice. Noile teme din pictură sunt pline de viață, veselie și voluptate.





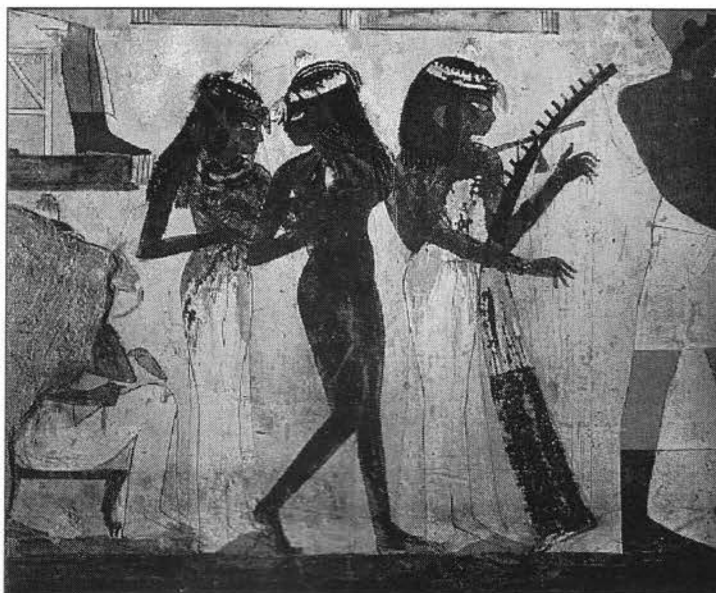
British Museum. Conversație a două tinere, detaliu din scena de banchet, frescă pe calcar din capela mormântului lui Nebamun de la Theba, dinastia a XVIII-a a Imperiului Nou.





British Museum. Nebamun aşezat ascultă un scrib. Scenă din capela mormântului lui Nebamun de la Theba, dinastia a XVIII-a a Imperiului Nou.

Theba, Egipt. Frescă din mormântul lui Nakht, scrib şi preot din timpul faraonului Thutmosis IV (1412-1462), dinastia XVIII a Noului Regat.

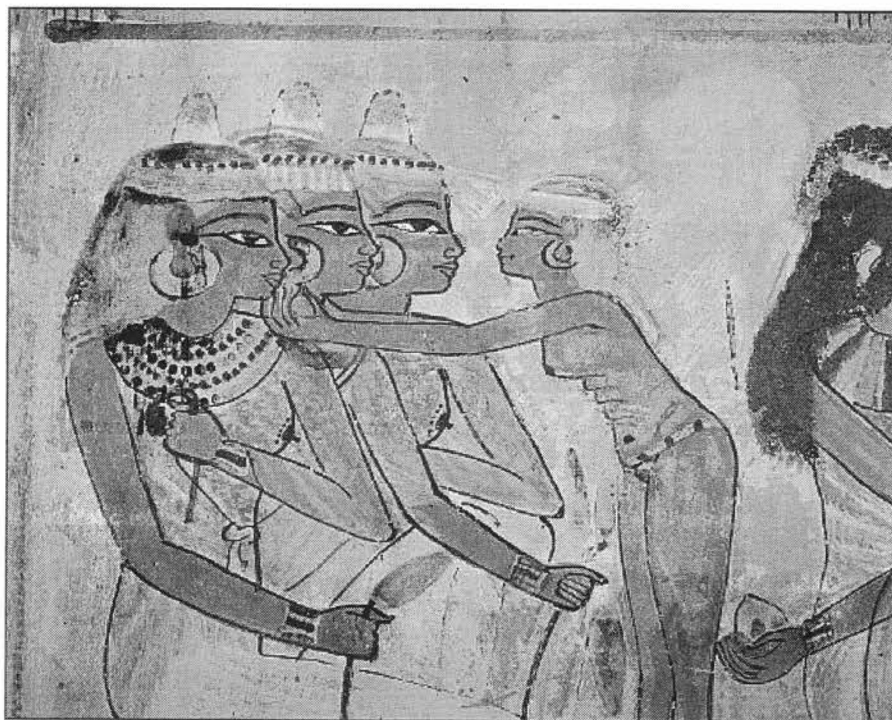




Theba, Egipt. Tinere oferind fructe, detaliu din frescă din mormântul lui Nakht.



Theba, Egipt. Cele două muziciene, detaliu din frescă din mormântul lui Nakht.



Theba, Egipt. Tânără sclavă împodobind participantele la banchet, detaliu din frescă din mormântul lui Nakht.



Museo Egizio, Torino. Tânără dansatoare și acrobată, ostracon de calcar, dinastia XVII.

În relieful bocitoarelor de la Memphis, figurile sunt aşezate în planuri diferite iar ochii, deşi sunt reprezentaţi din faţă şi plasaţi lateral, sugerează priviri în direcţii variate. Mişcările şi gesturile arată trăiri intense. Aceste ritualuri emană exasperare, durere morală şi ating patetismul, bocetul făcând parte din ceremonialul funerar. Trupurile femeilor sunt mlădioase şi molatice şi au articulaţiile întinse.

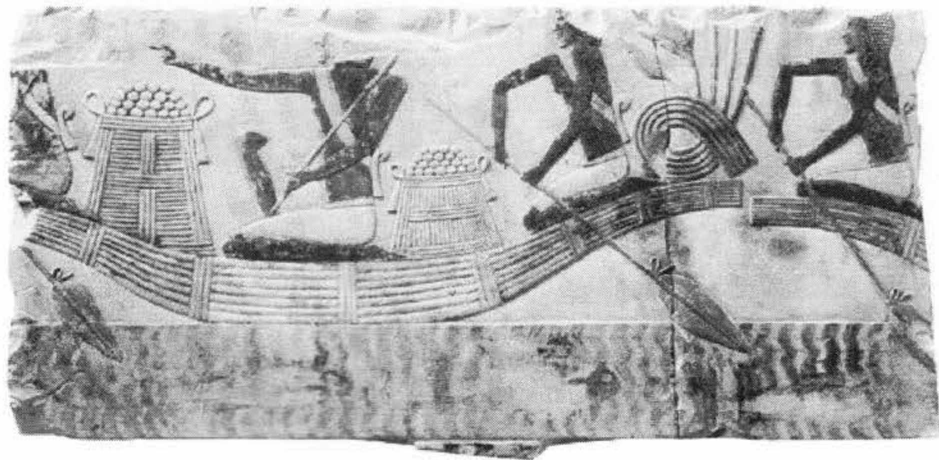
Artistul egiptean redă mişcarea unui grup prin găsirea unor echivalenţi plastici foarte sugestivi. Contururile flexibil serpentinate ale membrelor sunt orchestrate într-o mişcare unduitoare. Ritmează astfel corpurile şerpuitoare, ce devin elemente morfologice ale unei noi unităţi, asigurând astfel coeziunea compoziţională. Figurile sunt însă exagerat afectate, contorsionate şi exprimă trăiri afective paroxistice. Relieful are incizii adânci fără prea mare preocupare pentru gradaţii.



Relieful bocitoarelor de la Memphis

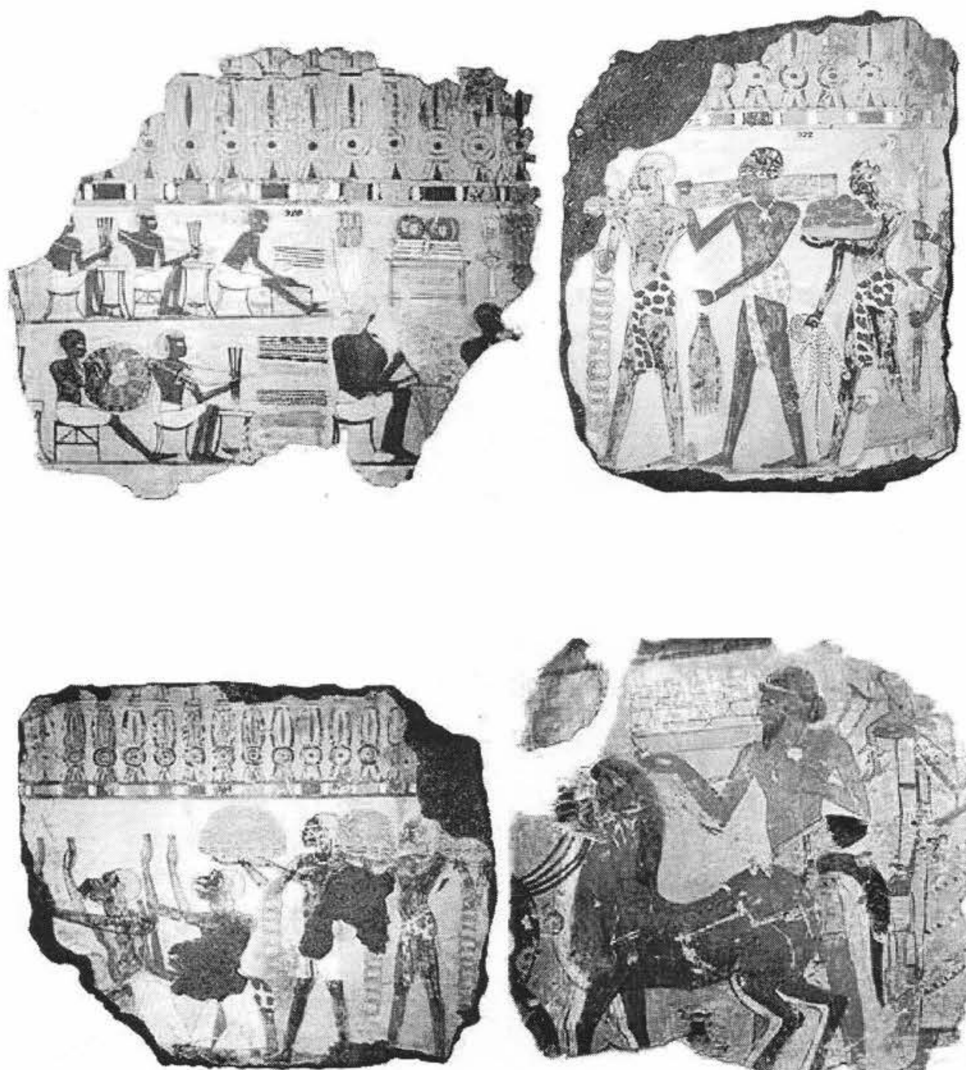
Omenii de rând însă, în ipostaze cotidiene, muncesc pentru a-i perpetua regelui existența în mitica lume eternă. Ei sunt înfățișați într-o mare diversitate de posturi, după inspirație și într-o gamă bogată de scene tematice, ajungând adesea pâna la realismul naturalist. Ele apar într-o variată gamă de particularități, în cele mai sugestive atitudini și mișcări, încălcând deliberat orice convenție de reprezentare, tocmai pentru a exprima clar și intuitiv caracterul activității celui reprezentat.

Atitudinile sunt firești, diferențierile făcându-se mai mult prin gestică și pantomimică cu semnificație precisă și mai puțin prin mimica feței. Sunt de apreciat trăsăturile veridice și concentrarea atenției asupra activității fizice sau spirituale respective. Formele naturale, preluate din viața terestră, se alătură unei concepții imitative, din care se îndepărteaza însă documentarul accidental și nesemnificativ. Astfel, arta câștigă noi teritorii. O diversitate de scene de gen capătă pitoresc, optimism, robustețe și umor. În marile decorații parietale, un repertoriu variat de marinari, vâslași cu membre musculoase și pescari cu harpoane au mișcări sigure și vivace .



Relief pictat din monomentul lui Mentuemhat, dinastia a XXV-a, Theba.

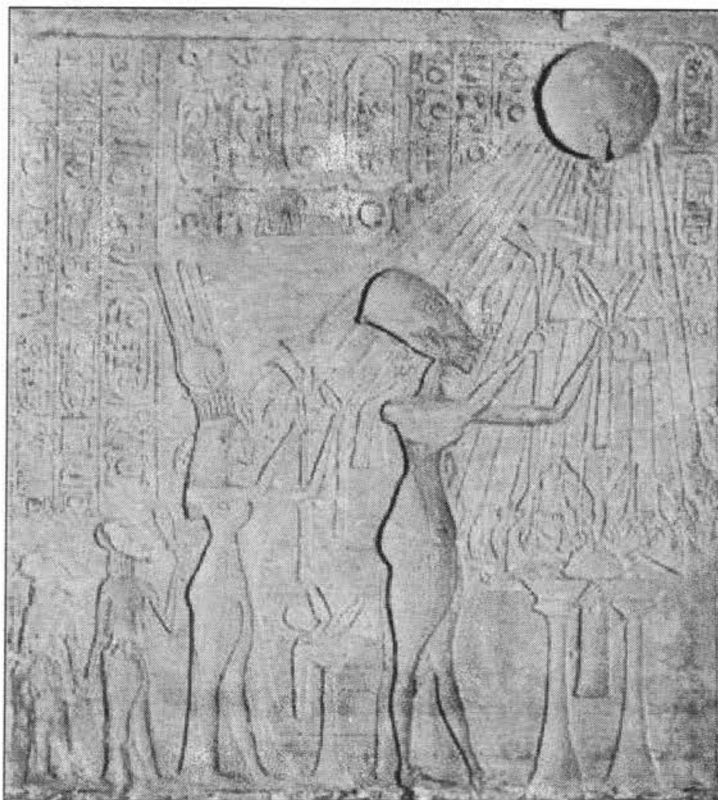
Agricultorii recoltează şi leagă snopi. Brutari, meseriaşi, negustori, măcelari, zidari şi culegători de struguri au cu toţii profilul ocupaţional caracteristic puternic construit.



Picturi murale egiptene de la British Museum

Arta amarniană

Imobilitatea stilului egiptean, deşi marcată de prestigioase capodopere, nu putea să nu ducă la acumularea de tensiuni care se vor exterioriza impetuos chiar dacă numai pentru foarte puţin timp. În artă însă, faptele înnoitoare sunt repere decisive mai ales când sunt urmate de dezvoltări ce le marchează apogeul. La orice cunoscută regulă există şi excepţia care o întăreşte: interesanta perioadă de la Tell el-Amarna ilustrează cu prisosinţă această butadă. Fiind considerat de unii autori drept un stil aparte - **arta amarniană**, cele nici două decenii de inovaţie, dacă nu neagă în totalitate, tind să contrabalanseze milenii de convenţionalitate.



Muzeul din Cairo. Stelă din calcar pictat. Familia regală în adoraţie faţă de Aten.

Se pare că sub influența raționalității credinței monoteiste de origine orientală a soției sale **Nefertiti**, faraonul **Amenhotep IV,** autonumit **Akhenaten** (cel plăcut lui Aten), dinastia a XVIII-a a Noului Regat, renunță la cultul numeroșilor zei tradiționali egipteni prin adorarea soarelui, până atunci doar un simbol divin originar din Heliopolis. **Athen,** dintr-un zeu secundar, devine unic. Noua religie se diferențiază prin importanța acordată conceptului de **adevăr**. Unul din atributele lui Athen este și *cel ce trăiește din adevăr*. Reforma lui Akhenaten generează arta amarniană ce se distinge prin căutarea veridicității reprezentărilor, vivacitatea expresivă a mișcărilor și lejeritatea aplicării rețetelor tradiționale. El trasează personal marilor săi sculptori noile orientări artistice, puse sub semnul adevărului. Legea noii arte devine astfel realismul, evitând pe cât posibil convențiile și idealizarea. Figurile tradiționale, transmise prin canonul preoților vechilor zei în frunte cu Amun, fac loc unei reprezentări nemijlocite a ființelor vii.



Muzeul de artă din Boston. Relieful en creux în calcar, *Akhenaten ca sphinx* în adorație față de Aten.

Ființele vii sunt adesea surprinse în mişcare, cu gesturi fireşti şi o bogăție de detalii. Este eliminată rigida construcție pe axe de simetrie, apărând o surprinzătoare varietate de atitudini. Stilul artei amarniene se caracterizează printr-un anumit naturalism, uşurința desenului şi tratarea creativă a tematicii. Picturile din perioada Amarna reprezintă figura umană adesea şi din față, mai ales în scenele de interior. Pantomimica amarniană are libertate între anumite limite impuse de noua concepție artistică şi religioasă ce face posibilă redarea personajelor animate de trăiri psihologice omeneşti, sincer exprimate. În premieră apare bucuria, tristețea, suferința sau entuziasmul figurate în artă ca într-un fel de *expresionism avant la lettre*.

Gingăşia, atmosfera afectuoasă şi grația sunt specifice stilului amarnian. Noua stilistică susținută de Akhenaten şi Nefertiti nu este concepută însă ca o înnoire strict artistică, ci evident, se vrea o imagistică care să facă mai accesibilă publicului noua lor doctrină religioasă.

Un relief en creux şi din mormântul regal de la Tel-el-Amarna, îi înfățişează pe Akhenaten, Nefertiti şi fiicele acestora aducând ofrande zeului-soare Aten, reprezentat prin discul solar. Pe marginea inferioară a discului apare simbolul dinastic al şarpelui cobră Uraeus, de la care pornesc raze liniare ce se termină cu mâini, forme de legătură între zeu şi suverani. Prin cultul soarelui, parte a naturii, se dă posibilitatea omului de a avea acces direct la divinitate. Aceasta acționează asupra destinului prin mâinile care protejează viața, dezmierdând cu tandrețe trupurile perechii regale. Atunci când ating fețele suveranilor, ele apropie acestora pentru a aspira simbolul vieții eterne *Ankh*. Noutatea față de scenele cu tematică similară este figurarea nemijlocită, intuitivă a gestului sacru, fără un ceremonial esoteric complicat. Personajele sunt animate de trăiri intense şi un dramatism reținut.



Muzeul din Cairo. Relief en creux. Familia regală în adorație față de Aten, figurat ca un disc de la care pornesc raze binefăcătoare. Conform modelului faraonic, cu morfologie caracteristică, sunt introduse normele stilistice de reprezentere specifice epocii.

În primii ani ai domniei, regele mai este încă reprezentat potrivit tradițiilor dar se face încă de pe acum simțită tentația înnoirii. Persistă însă preferința pentru profilul absolut și perspectiva ierarhică iar figurile au uneori mişcări şi mimică artificiale.

Statuia din steatită de la Louvre impresionează prin conştiinciozitatea modelajului fin al detaliilor figurii ce contrastează cu lejeritatea etalării atributelor osiriene tradiționale ale regalității. Cârligul şi flagelul sunt ținute de către faraon într-o singură mână. Expresia visătoare, ochii cu pleoape grele şi buzele pline devin încă de pe acum trăsături caracteristice sesizate de artişti. Statuia nu este completă, inițial fiind reprezentată şi regina. Se mai păstrează doar antebrațul şi mâna ei, ce îmbrățişează posterior torsul soțului.



Statuia din steatită de la Louvre, a lui Amenhotep IV, numit *Akhenaten*, dinastia a XVIII-a a Imperiului Nou.

Din al patrulea an al domniei, se schimbă stilul tradițional de reprezentare. Căutarea veridicității şi viziunea realistă în reprezentarea artistică au culminat paradoxal cu redarea modificărilor patologice şi evidențierea diformităților suveranului: craniul prelungit exagerat (dolico-cefalie) este susținut ciudat de o regiune cervicală nefiresc de lungă dar maiestuos înclinată. Fața înaltă şi îngustă este asociată unei mimici persuasiv zâmbitoare, nasul şi buzele sunt enorme.

Din lateral, regele are fața cu unghiul înclinat în *prognatism* dar cu profilare redusă prin turtirea nasului, mandibula fiind proeminentă, aspect al capului numit *progenie*.



Statuia colosală a lui Akhenaten din templul de la Karnak Capul înalt şi trăsăturile faciale accentuat stilizate marchează masca extazului.



Metropolitan Museum. Akhenaten prezentând ofrande lui Aten. Gestul tipic, de aducere a ofrandelor, apare atât în reprezentările din temple, când regele se prezintă zeilor, cât şi în monumentele funerare, unde defunctului i se aduc ofrande.

Disproporția între gambele și picioarele mici, coapsele anormal de groase, talia înaltă, torsul cu abdomen voluminos, sugerează o degenerare. Capul său capătă treptat un aspect de hidrocefal iar extremitățile membrelor se atrofiază. Cresc în dimensiuni însă pelvisul și coapsele. Aspectul fizic al faraonului are trăsăturile patologice ale unei deprecieri genetice sau unui dezechilibru endocrin. Această imagine ne provine totuși din reprezentările sale ronde-bosse sau în relief, cu accentuarea artistică a unor caracteristici anormale. Este posibil ca aspectul de hermafrodit, cu modificările anatomice specifice să nu reflecte o realitate ci să fie o figură de stil. Imaginea plastică metaforică a asocierii ideii de maternitate și paternitate în același trup regal, intenționat recompus în sens mitologic, simbolizează statutul de *mamă și tată al Universului*, al aceleași ființe divine.



Muzeul din Cairo. Statuie a lui Akhenaten de la Amarna. Noutatea constă în stilul fără precedent în care apare corpul regelui, cu ciudate șolduri feminine și coapse uriașe.

Modificările morfologice cu siguranță i-au influențat și personalitatea. Faraonul are un profil psihologic complex, cu trăsături accentuate: hipersensibilitate, dizarmonii afective cu labilitate și reacții explozive ce îi creează dificultăți în relațiile interpersonale și interstatale, în ciuda orientării sale în general pacifiste. El este cel care a interzis jertfele omenești, ce se mai practicau încă și a desființat pedeapsa cu moartea.

Reliefurile de pe stelele de hotar de la Amarna prezintă fără rețineri dismorfismele fizice specifice faraonului, care devin chiar etalon, semn al vocației divine și convenție normativă impusă tuturor reprezentărilor artistice, mai ales a membrilor familiei. Faraonul, soția și copii acestora au membre inferioare mici, ce susțin cu greu abdomenul enorm, trunchiul și regiunea cervicală alungită.



Aegyptisches Museum, Berlin. Stelă de hotar. Familia regală este surprinsă în intimitate, protejată de Aten. În astfel de scene firești, cum ar fi aniversările copiilor, soții sunt așezați simplu, ținând în brațe fiicele. În stilul artei de la Amarna, personajele bărbătești sunt reprezentate cu un profil cervical posterior convex iar cele feminine au această regiune conturată de o linie concavă a cefei, curbată spre interiorul figurii.

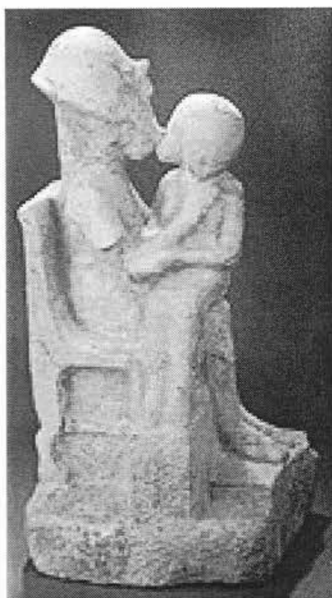
Reprezentarea amarniană, devenită la rândul ei o nouă normă stilistică în epocă, transfigurează chiar şi unele imagini ale lui Nefertiti. Înfăţişată în acestă manieră, frumuseţea mitică a reginei este deformată spre un aspect aproape patologic al formelor anatomice.





Akhenaten Nefertiti

Akhenaten nu se distinge ca predecesorii săi prin succese militare, ci mai degrabă, în concordanţă cu noua religie mai pacifistă, printr-un fel de tandreţe de familie, etalată public în ceremonii. El apare îmbrăţişându-se cu Nefertiti fără inhibiţii, însoţiţi adesea de fiicele lor, animaţi de sentimente şi stări emoţionale specific umane. În atelierul marelui sculptor Tutmosis, s-a găsit o statue neterminată de calcar, ce îl înfăţişează pe Akhenaten, sărutând-o pe una din fiicele sale aşezată pe genunchii săi. Intimitatea între membrii familiei regale şi apropiaţi, protejaţi de zeul Aten, învălue cadrul iconografic general sugerat printr-un limbaj plastic adecvat. Gesturile tandre nu surprind atât scene instantanee, ci au semnificaţia prin care *iubirii* i se atribuie rolul de principiu general al cosmosului.





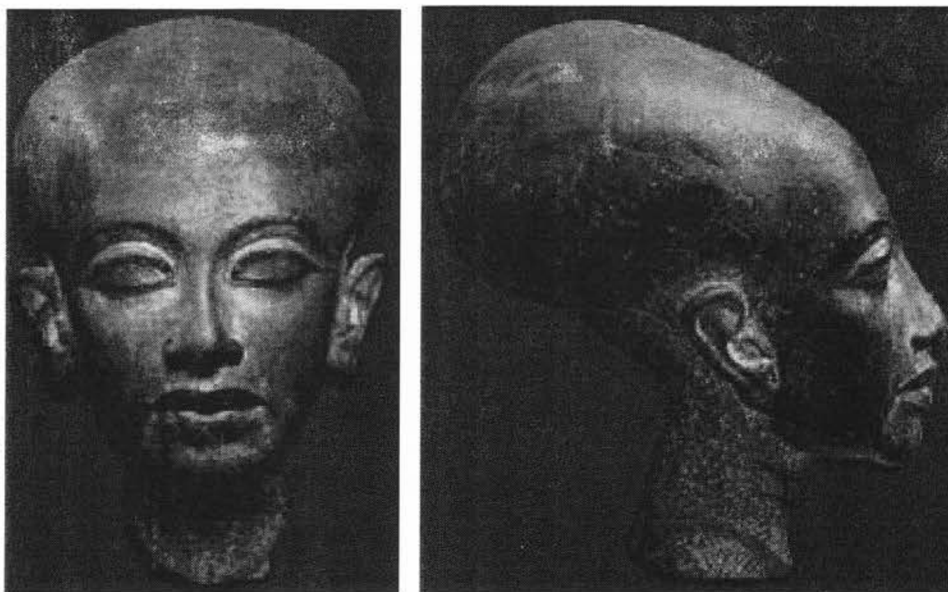
Muzeul din Cairo. Akhenaten sărutând-o pe Meritaten Nefertiti aducând ofrande lui Aten, relief din antecamera necropolei din Tel-el-Amarna



Cuplul regal Semenkhare şi Meritaten în grădină. Privirile au un aspect straniu, nepământesc prin evitarea marcării ploapei inferioare.

Astfel de atitudini de intimitate, afectivitate caldă şi senzualitate apar şi în reprezentările Vechiului Imperiu, în care zeităţi feminine îmbrăţişează tandru trupul unui faraon. Ele sunt însă desenate schematic, fără a depăşi convenţiile plastice prescrise strict. Gesturile care în optica noastră par afectuoase, în intenţia artistului egiptean sunt doar rituale. Imaginea regelui îmbrăţişat de zeităţi sau de soţia sa are semnificaţii şi valoare simbolică precisă şi nu exprimă sentimente personale.

În epoca amarniană se poate aproxima pentru prima dată în arta egipteană vârsta personajelor la momentul reprezentării.



Muzeul din Cairo. Capul unei prinţese realizat în primii ani ai reformei amarniene.

Baza gâtului indică faptul că acest portret este parte a unei statui composite. Craniul nefiresc de lung şi gâtul subţire dovedesc manierismul realizării, ce are însă explicaţii mitologice. Forma de ou a capului sugerează încarnarea prin creaţie divină, urmând prototipul reprezentărilor paterne. Tinereţea este sugerată de rotunjimea volumului adipos de sub bărbie, ochii mari, urechile de forma unor cochilii sau scoici. Regiunile temporale mari şi proeminente sunt specifice craniului infantil. Gura cu buze pline anunţă viitoarea senzualitate feminină.



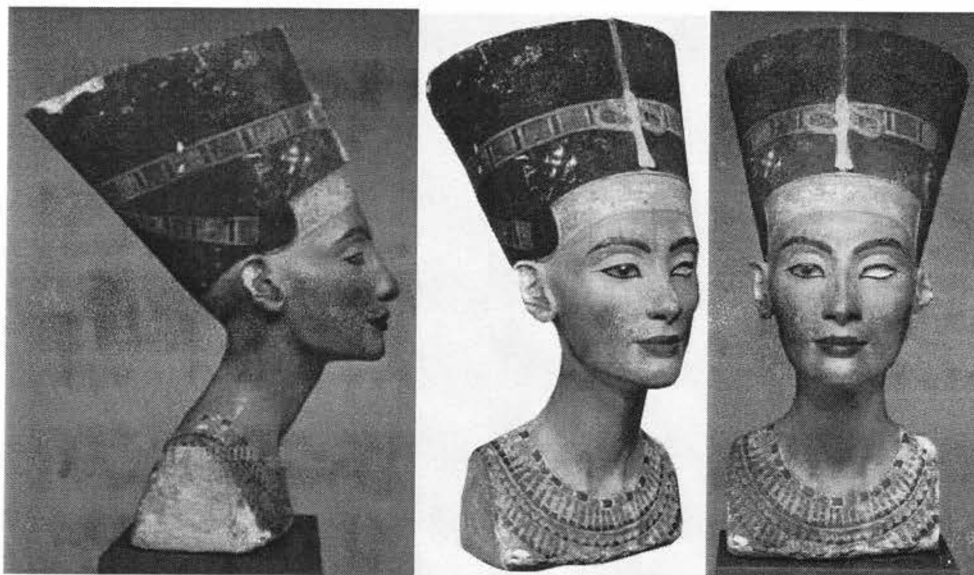
Capul reginei Nefertiti. Parte a unei statui composite din piatră variat colorată, acest portret este tratat tipic pentru arta amarniană. La origine, ochii şi sprâncenele erau din inserţii de siclă opacă şi colorată, terminate cu incizii liniare adânci, lungi şi ascuţite. Volumul muşchilor faciali, al pleoapei inferioare şi cele două şanţuri nazo-labiale (liniile de la nări spre colţurile gurii) sunt mai uşor marcate decât la portretul prinţesei asemănător modelat. Gura cu buze pline este conturată de linii subtile ce desenează superior un dublu arc iar inferior proemină uşor.

Louvre. Bust din piatră pictată al unei prinţese. Aspectul dolescentin al feţei este surprins cu realism: obrajii rotunjiţi amintesc încă de formele copilăriei în timp ce gâtul, gura şi bărbia anunţă conturarea viitoarelor trăsături ale chipului de tânără femeie.

Cunoscutul bust din **calcar pictat al reginei Nefertiti**, aflat la Muzeul din Berlin, este creat însă, între al optulea şi al zecelea an de domnie şi nu are o influenţă stridentă a manierei oficiale. El este expresia admiraţie lui Djehutymes (Tutmosis), sculptorul de palat al faraonului reformator, în faţa farmecului estetic al reginei. Înalt de 48 cm., s-a păstrat aproape intact în atelierul acestuia. Doar urechile sunt uşor ciobite şi lipseşte globul ocular stâng, de fapt o inserţie de email ce nu a fost găsită sau poate nici nu a

existat vreodată. Se pare că acest ochi stâng nu a fost montat în orbită, deoarece locul unde ar fi trebuit implantat, nu prezintă urme ale operațiilor de prelucrare pregătitoare. Ideea că această reprezentare ar fi consecința pierderii ochiului stâng în cursul vieții reginei este pusă la îndoială de numeroasele figurări plane sau sculpturi ronde-bosse ulterioare, în care regina apare cu ambii ochi integri.

Ipoteza cea mai plauzibilă este că acest bust este neterminat. Paradoxală este însă finisarea minuțioasă a restului lucrării, până la cel mai fin detaliu. Bustul o reprezintă pe Nefertiti cam la vârsta de douăzeci și cinci de ani și emană un șarm erotic plin de vitalitate. Coroana și chipul au o formă de triunghi isoscel încântătoare din perspectiva tuturor direcțiilor.



Aegyptisches Museum, Berlin. Portret bust al reginei Nefertiti, Regatul Nou, 1350 î. Ch.

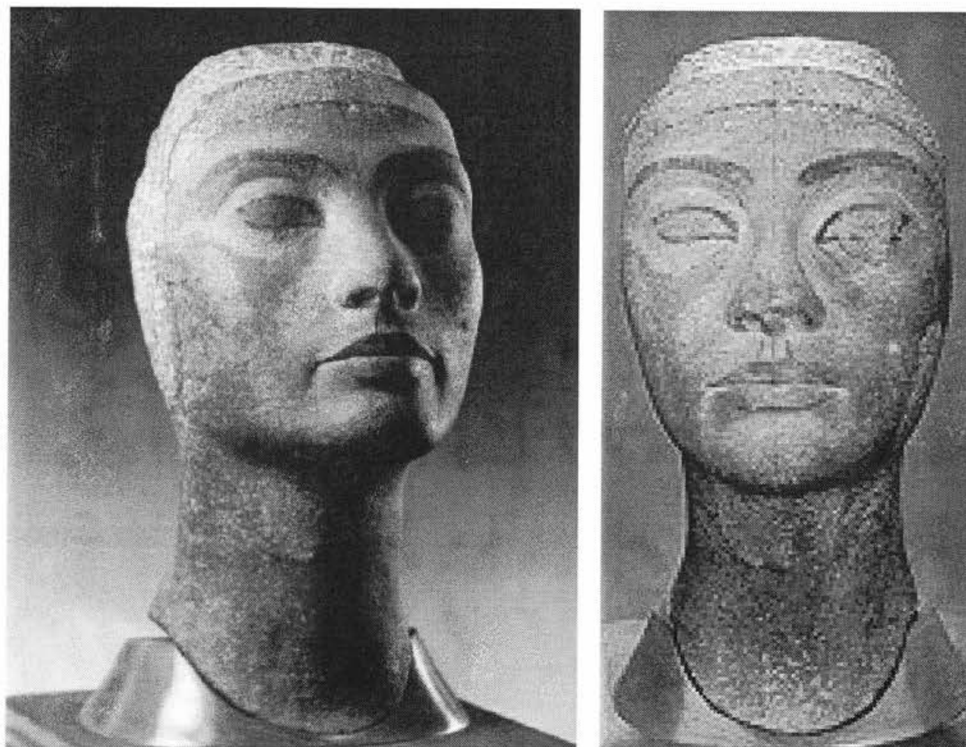
Portretul are un impact unic și impresionant de sinteză între organic și spiritual, contopind impresii contradictorii de hotărâre, sobrietate, fermitate cu bunăvoință și nostalgie. Fața impresionează prin finețea modelajului de o rară distincție, ce degajă senzualitate prin carnația plină a buzelor și pielea

catifelată ce se rotunjeşte pe malarele şi arcadele zigomatice subtil reliefate. Linia ce continuă profilul frunţii cu cel al nasului conferă un aspect deosebit de elegant, stilizat. Fineţea, sensibilitatea, flexibilitatea liniei ochilor şi conturul oval al feţei, definesc un adevărat ideal de frumuseţe feminină.

Ca o noutate apare şi alcătuirea heteroclită. Diverse materiale sunt reunite în cadrul aceleaşi sculpturi în calcar, finisate printr-un strat modelat în stuc de ipsos şi apoi colorat. Ochiul este din email policrom. Stratul de stuc are o grosime medie de aproximativ 2 cm., deasupra urechilor, dar pierde din volum pe frunte, obraji şi gât şi creşte din nou pe piept şi ceafă. În unele locuri rămâne doar grundul necesar aplicării celor două straturi de coloraţii distincte. Această tehnică laborioasă este evidentă şi poate fi studiată în locurile unde apar spărturi. Aici se poate vedea suprafaţa calcarului prelucrată pentru a spori rugozitatea în vederea unei prize mai bune a ipsosului. Gâtul elegant, o adevarată coloană portantă, urechile foarte delicat şi detaliat modelate precum şi însemnele regale reprezentate de şarpele Uraeus sunt dăltuite în piatră dură. Proporţia stratului de stuc, mult mai uşor, este mai mare la coroană.

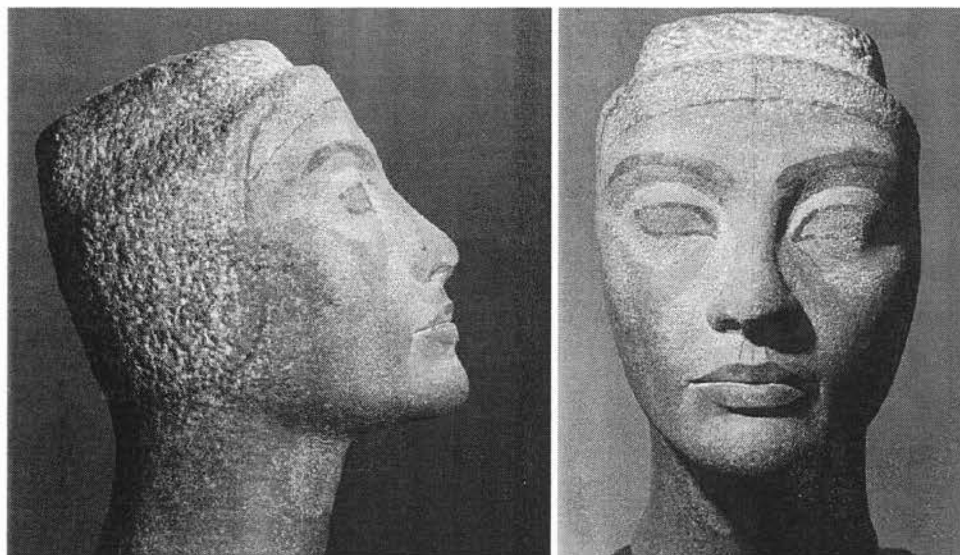
În atelierul lui Djehutymes, s-au descoperit lucrări în diverse stadii de execuţie. Exemplare pentru noutăţile stilistice ale perioadei Amarna, ele sunt deosebit de valoroase din multiple puncte de vedere. **Capul din gresie cristalină** (cuarţit brun), aflat la Muzeul din Cairo, se poate atribui divinizatei soţii a faraonului, datorită similitudinii caracterului detaliilor fizionomice, cu acel al calcarului pictat de la Muzeul din Berlin. Neterminat fiind şi acesta, este însă deosebit de preţios prin calităţile sale artistice dar şi prin informaţiile de ordin tehnic pe care ni le furnizează.

Este posibil să descifrăm modul de lucru al artistului egiptean, întrucât se conservă urmele de tuşuri cu care au fost marcate reperele pentru ultrioara sculptură. Construcţia gâtului şi a regiunii vertexului indică faptul că portretul urma să fie ataşat unei statui din alt material, la care se va adăuga o perucă sau o coroană de asemenea diferite.



Capul sculptat în cuaţit al reginei Nefertiti de la Muzeul din Cairo.

Farmecul reginei este puţin straniu şi de aceea mai fascinant. Ochii au o privire senină, fără nici o nuanţa de durere sau îngrijorare. Se păstrează prospeţimea, acurateţea vibraţiilor suprafeţei şi puritatea de formă. Volumele anatomice în sine, fără adaosul ornamentelor, îl fac interesant din toate incidenţele. Profilul psihologic al reginei îl putem descifra din atitudinile ce dovedesc credinţa în noul cult al lui Athen. Domină o retorică a gesturilor şi sentimentelor afectuoase într-o atmosferă generală de seninătate.



Capul sculptat în cuaţit al reginei Nefertiti de la Muzeul din Cairo.

Torsul lui Nefertiti de la Louvre, dăltuit în gresie cristalină roşie, are forme caracteristice noului stil de frumseţe: abdomen proeminent, piept delicat, proporţii generoase ale bazinului accentuate de faldurile radiante ale veşmântului. Tipologia etnică a reginei este greu de deosebit de aspectul egiptenelor. În Orientul Apropiat (Mitani), spaţiu de unde se pare că provenea regina, tipul somatic preponderent este cel numit armenoid.

Arta aplicată din perioada amarniană demonstreaza faptul că noile modalităţi de reprezentare a corpului uman nu se limitează la rege şi familia sa, ci ajung până la decorarea obiectelor uzuale, care de fapt au cu precădere o destinaţie cultică. Mânerele lingurilor de cosmetică rituală sau ale oglinzilor sunt adesea sculptate sub forma unor trupuri graţioase de tinere.



Louvre. Mâner de oglindă sculptat în lemn, sub forma unei tinere fete. Ne impresionează plăcut lijeritatea execuției dar admirăm și exactitatea cu care este surprinsă elasticitatea mișcării de restabilire a echilibrului, în efortul de a susține amfora. Dinastia XVIII.

Torsul lui Nefertiti de la Louvre.

În același atelier, al sculptorului oficial al faraonului, s-a găsit un bogat repertoriu de fizionomii surprinse prin **măști de gips**. Acest adevărat „laborator intim de creație artistică" dovedește seriozitatea preocupării de a crea un dublu, o copie exactă, prin studiul atent după model. Punerea în valoare a adevărului anatomic, căutat cu minuțiozitatea specifică perioadei Amarna, este astfel dus la extrem. Necesitatea de a lua cât mai fidel fizionomia celui portretizat duce la mulajele figurii defunctului, care apoi

sunt transpuse plastic, stând la baza construcției viitoarei statui. Aceste măşti de stuc sunt de fapt etape pregătitoare ce ulterior sunt transpuse în materiale mai rezistente. Conceptul de obiect de artă aşa cum îl înțelegem noi azi este parțial specific egiptenilor. Pentru aceştia, reprezentările artistice sunt mijloace rituale şi instrumente magice. Modelele şi măştile sunt însă obiecte tehnice auxiliare, fără putere magică. Măşti mortuare se făceau încă din Vechiul Imperiu. O dovedesc unele descoperiri de la Sakkara, din timpul dinastiei a VI-a. În epoca Amarna, acest procedeu se extinde însă considerabil, făcându-se măşti de ghips unor persoane încă din timpul vieții. Ochii şi unele detalii ale feței sunt finisate ulterior. Cutele caractersitice de pe aceste măşti, de la limita frunții cu linia de implantație a părului şi de la linia de demarcație dintre gât şi latura inferioară a bărbiei, dovedesc că artiştii egipteni nu foloseau uleiul sau vreo cremă pentru a proteja fața modelului ci țesături fine de in sau papirus umezit.



Muzeul din Berlin. Măşti de gips din perioada Imperiului Nou, dinastia a XVIII-a.

Reprezentări animaliere

Egiptenii divinizează animalele, ridicând temple în cinstea leului, şoimului sau a şacalului. Fiecare regiune (nomă) în lungul văii Nilului are ca protector un animal. La Butto este venerat şarpele, la Mendes - ţapul, la Hermopolis - pasărea sfântă Ibis iar la Memphis - leoaica. În conştiinţa oamenilor, reprezentările animalelor nu se pot desprinde însă de noţiunea fetişului, a obiectului veneraţiei. Verva realismului zoomorf se manifestă prin observaţia atentă a detaliilor anatomice animaliere, a atitudinilor lor caracteristice şi sugerarea lor ingenioasă.

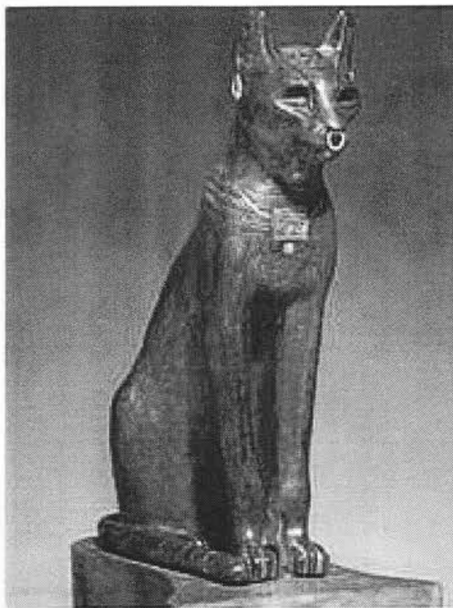


Anubis, sculptură în lemn, piatră, aur şi argint, din mormântul lui Tutankhamun, dinastia a XVIII-a a Noului Regat. Figurat sub formă de şacal, zeul protejează defunctul şi-l călauzeşte în viaţa de dincolo.



Ibisul sacru (Thoth), sculptură în lemn, bronz şi aur din Perioada Târzie

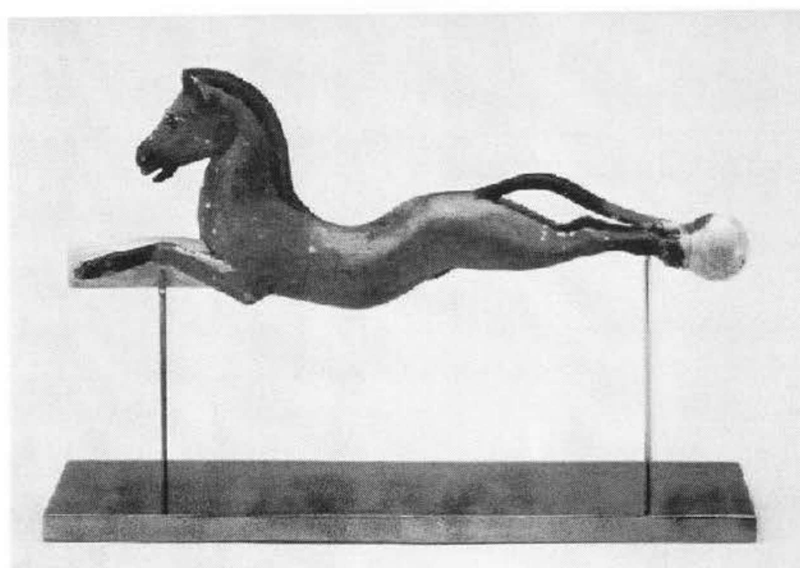




Zeiţa Bastet, reprezentată în bronz, printr-o pisică.



Horus, zeul şoim al cerului, întrupare a regalităţii divine şi protector al faraonului.

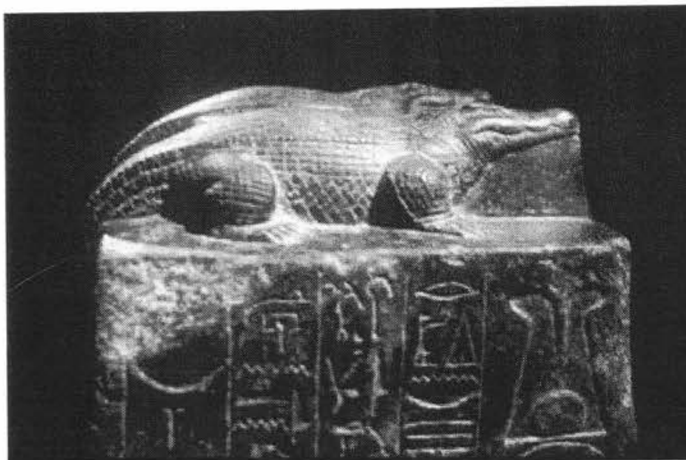


Metropolitan Museum. Cal alergând

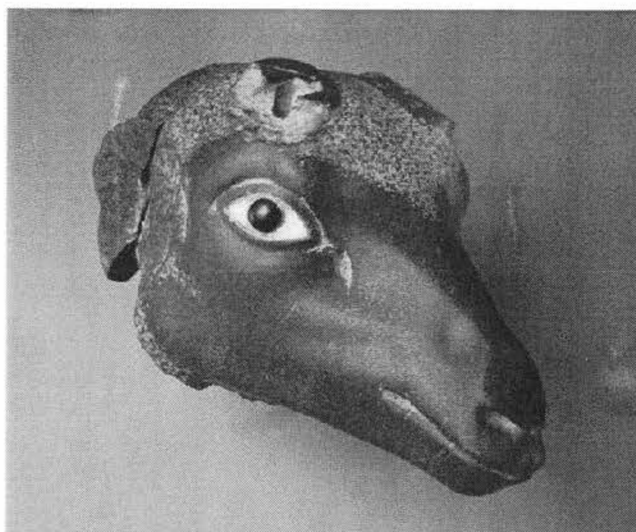


Ghepard

Zeița Hathor, Epoca Târzie, dinastia a XXVI-a, saită. Exemplu pentru curentul arhaizant, compoziția o înfățișează pe zeița veseliei și vitalității, personificată prin vaca divină, excelent înțeleasă în specificul detaliilor ei anatomice. Faraonul Psammetik este așezat sub capul animalului sacru, ce poartă însemnele divine, discul solar și șarpele uraeus.

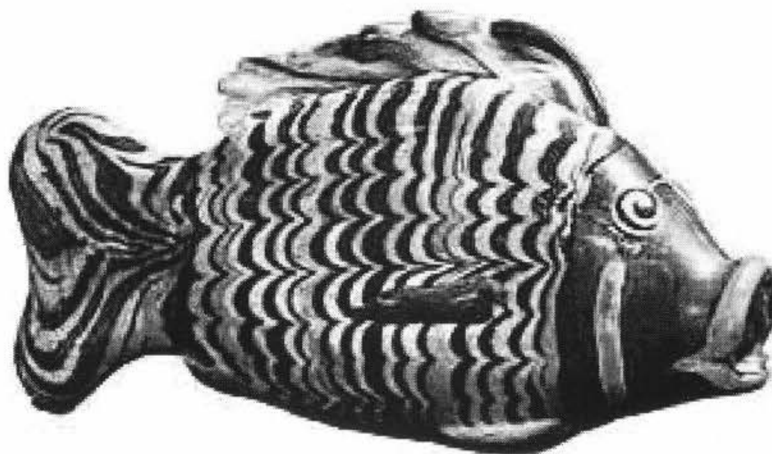


Crocodil (zeul Sobek)

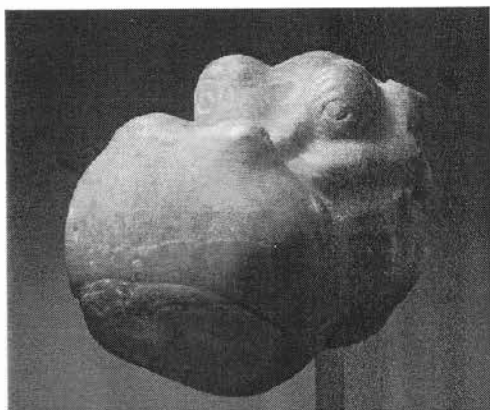


Metropolitan Museum. Cap de berbec

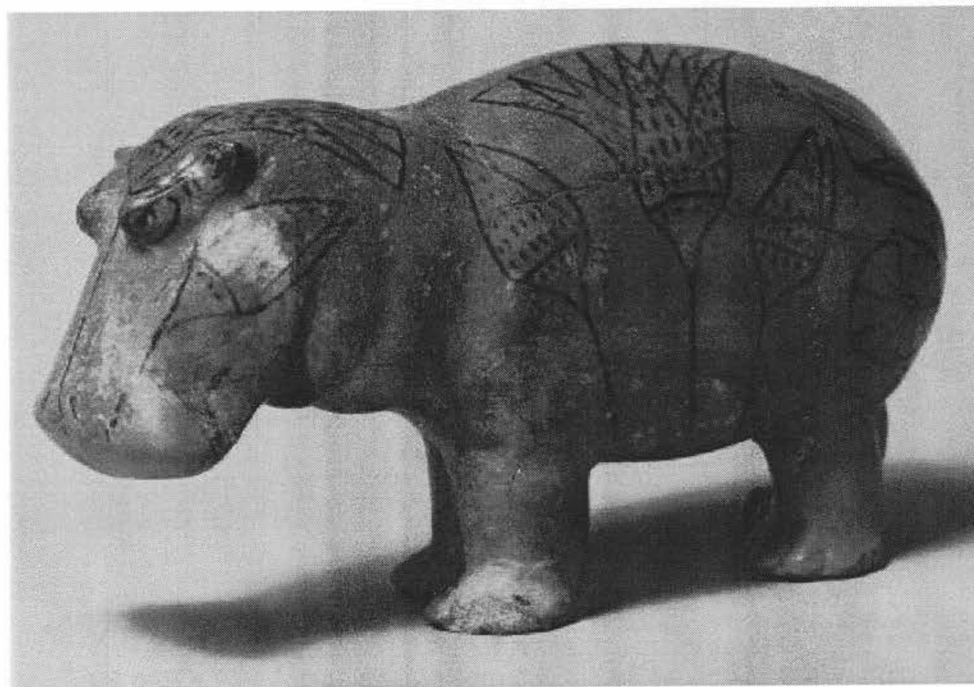
Pentru micile vase de faianţă sau de sticlă imitând aspectul unor specii de animale se aleg numai acelea cu o morfologie adecvată: broaşte ţestoase rotunde, hipopotami graşi, peşti pântecoşi sau păsări. Forma acestora, fie rotundă, joasă şi masivă sau de o zvelteţe bine proporţionată are un aspect armonios cu volume clar definite.



Vas ritual de sticlă în formă de peşte din timpul dinastiei aXVIII-a a Noului Regat

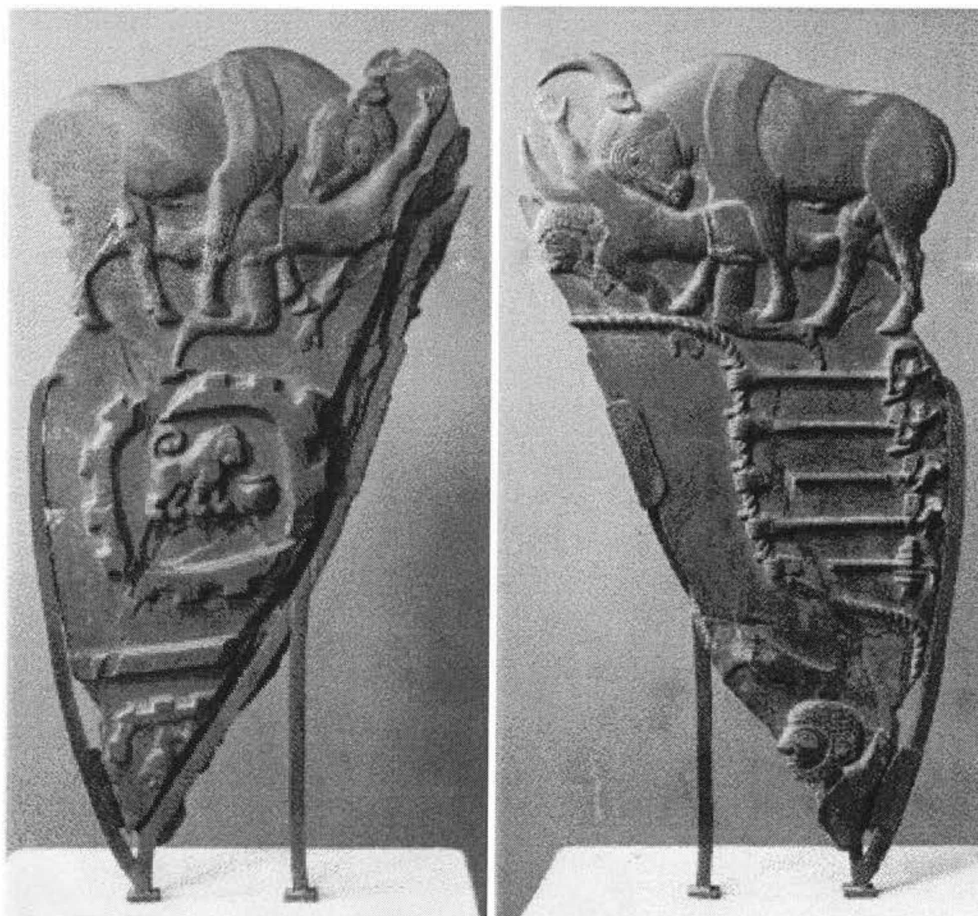






Metropolitan Museum. Hipopotami (simbol al fertilității) din alabastru și faianță albastră și arici din faianță albastră din timpul dinastiei a XI-a a Regatului Mijlociu

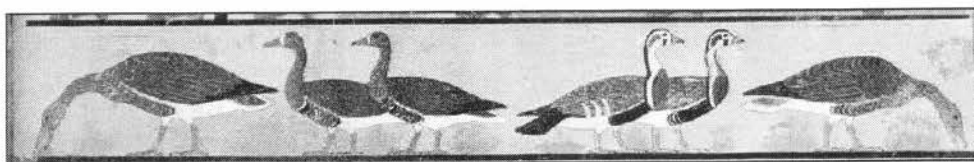
Reprezentarea animalelor reale nu-l satisface deplin pe egiptean. El inventează încrucişări fantastice, uneori de dimensiuni supranaturale. În opere de artă egipteane străvechi se contopesc figuri de animal, zeu, rege sau om obişnuit cu patrupede cu gâtul lung ca al păsărilor şi capete de leu.



Louvre. Paletă rituală cu taur din perioada predinastică (3000 î. Ch.). Simbol al forţei şi virilităţii, regele este reprezentat ca un taur dezlănţuit care invinge strivind duşmanul.

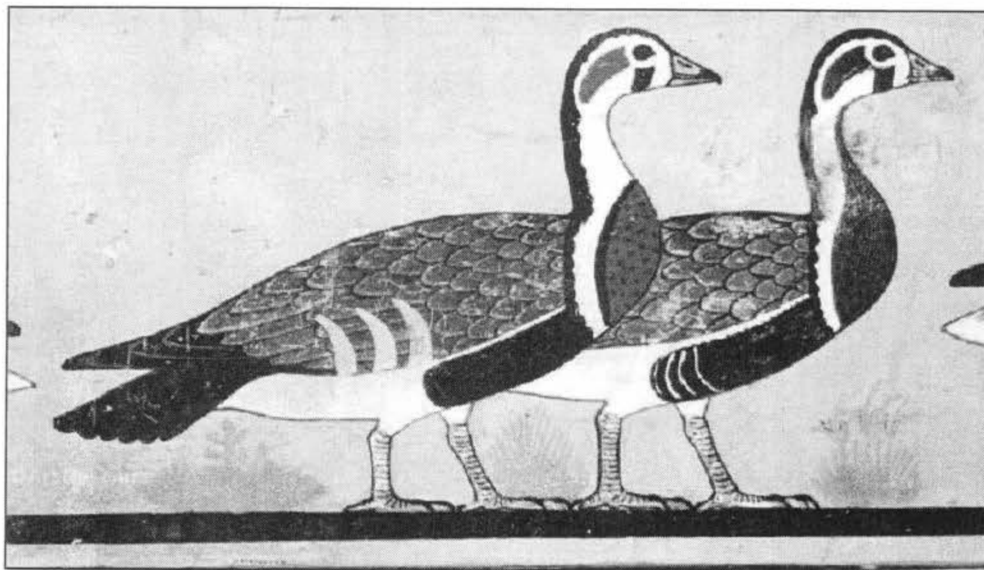
Deseori apar imagini ale ofrandelor cu figurație zoomorfă. Păsări, pești și animaleg sunt juxtapuse, enumerate și nedeformate perspectiv, căpătând astfel un efect decorativ neașteptat. Prin aceasta, animalele capătă o semnificație superioară, mitologică și întregul tablou mural produce un efect monumental.

Fragmentul unei picturi murale din Vechiul Imperiu, descoperit la **Medum**, reprezentând câteva prozaice gâște, este totuși o capodoperă a celei mai vechi arte egiptene. Asemenea exactitate fără greș a imaginii și atât de mare siguranță a mâinii artistului nu se mai găsesc decât în reprezentările zoomorfe din China antică. Aici nu se întâlnește exagerarea elementelor caracteristice, efectul căutat sau o alegorie abstractă ca în Orientul Apropiat. Precizia desenului se îmbină cu un simț dezvoltat al ritmului.



Muzeul egiptean din Cairo. Gâște dintr-o frescă din mastabaua lui Nefermaat și Atet de la Medum, dinastia IV a Vechiului Regat. Tempera pe tencuială , (sec.XXVI î. Ch.)

Artistului egiptean îi place deosebit de mult felul cum gâștele stau de obicei laolaltă și se mișcă în același mod. De aceea nu îi este greu să le schițeze în contururi paralele. El așează gâștele împreună în așa fel, încât toate sunt legate prin același ritm al liniilor și redau momente diferite ale aceleiași mișcări. În reprezentările egiptene ale viului, apare astfel efectul de suprapunere. În desenul gâștelor de la Medum, apar două ce merg una în spatele celeilalte și altele suprapunându-se și formând astfel o dublă figură. Paralelismul celor două păsări în transpunerea vizuală a asocierii dintre ele este mai marcantă când se produce în cadrul unei singure unități vizuale.



Muzeul egiptean din Cairo. Detaliu din fresca cu gâşte din mastabaua lui Nefermaat şi Atet de la Medum, dinastia IV Vechiul Regat. Tempera pe tencuială, (sec.XXVI î. Ch.)

Cu timpul dispare candoarea cu care vechii egipteni contemplaseră animalele. Se creează forme animaliere supuse aceloraşi reguli ale integrităţii imaginii. Tenta plată, sustrasă influenţelor accidentale ale luminii, dă rigoare plastică ca şi în picturile reprezentând scene cu oamneni în atitudini rituale.

În pictura murală găsită în mormântul lui Nebamun, sunt reprezentate raţe sălbatice zburând din desiş. Ordinea ritmică este mult mai puţin clar redată şi contururile se disting mai greu. Impresionează aici cel mai mult precizia în redarea unei clipe. Comparând acest tablou cu gâştele din Medum, putem constata că maeştrii Vechiului Imperiu, cu rigoarea şi sobrietatea lor, au o idee mai profundă despre artă, utilizând forţa sugestivă a liniei dar păstrând planul tabloului şi ritmul unificator.



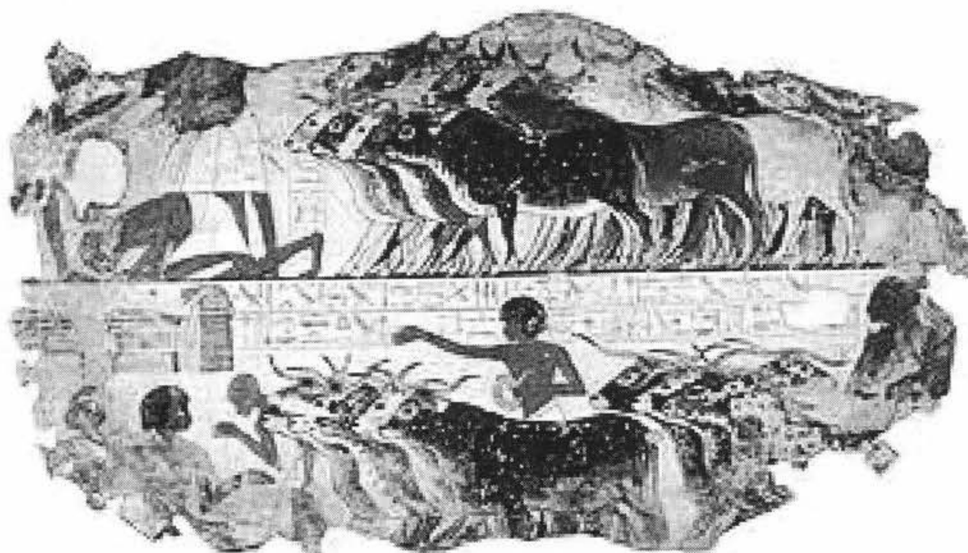
British Museum. Nebamun vânând păsări în deltă, împreună cu soția şi fiica. Pictură din capela mormântului lui Nebamun de la Theba, dinastia a XVIII-a a Imperiului Nou. Scene asemănătoare de vânătoare apar încă din Vechiul Regat şi se repetă în nenumărate capele mortuare. Concepția proaspătă în aranjarea elementelor compoziționale individualizează însă aceste picturi.

Viața animalelor sălbatice este redată cu deosebită dragoste, sesizând diversitatea mişcărilor agile ale felinelor sau zborul păsărilor. În această privință artistul egiptean îl egalează pe cel asirian. În scenele de vânătoare sau în reprezentările păsărilor sunt redate astfel cele mai amănunțite detalii ale penajului, blănii şi solzilor. Este surprinsă până şi imaginea peştilor care se agită în apa curgătoare, printre rădăcinile stufărişului plin de păsări .

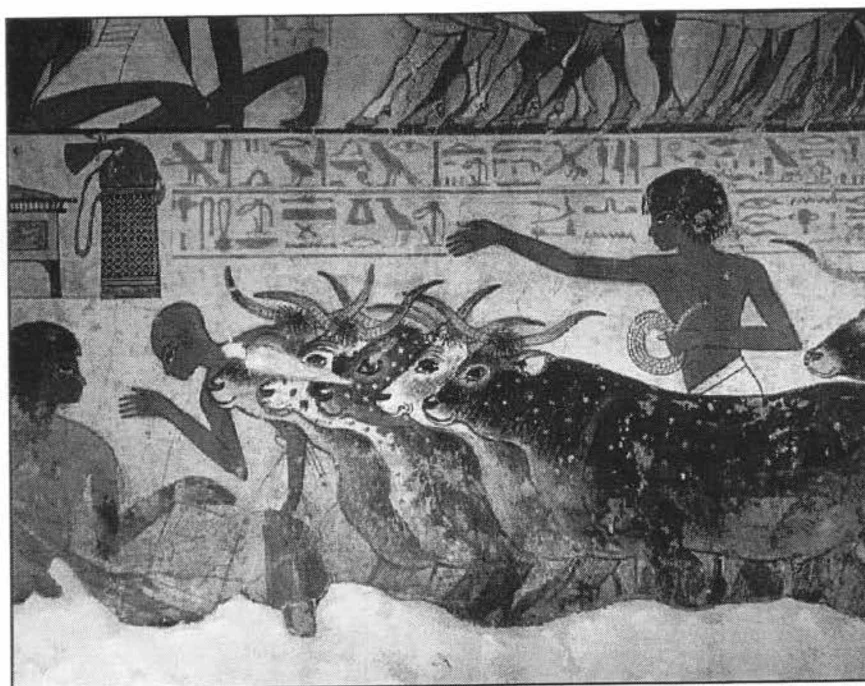




British Museum. Nebamun vânând păsări în deltă, împreună cu soția și fiica.(detalii)

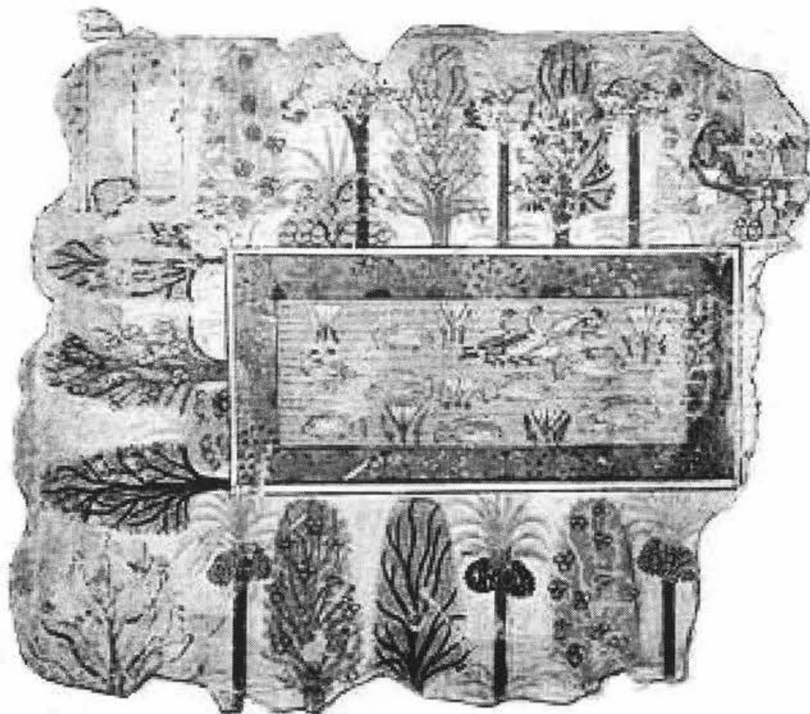


British Museum. Frescă cu vite din mormântul lui Nebamun.



British Museum. Frescă cu vite din mormântul lui Nebamun. (detaliu) Vitele sunt organizate într-o aşa numită **prezentare în straturi**, câte cinci, una desupra celeilalte, separate optic prin alternanţă cromatică şi valorică.

Reprezentarea imitativă însă, impresionează prin vitalitatea şi entuziasmul desoperirii detaliilor anatomice. Când se simte nevoia unui descriei mai amănunţite a cadrului natural, acesta este prezentat într-o **perspectivă rabătută,** ca într-o imagine aeriană, văzută din *zborul păsării.*



Bazin cu peşti şi pasări în grădina lui Nebamun

Spre deosebire de mesopotamieni, la egipteni scenele de vânătoare sunt mai rare. Detaşându-se de predecesorii săi, care apar în numeroase picturi murale şi reliefuri cu tematică de vânătoare şi pescuit, Akhenaten detestă aceste activităţi. Sub domnia sa, scenele cu păsări şi animale apar mult mai paşnic. Mai târziu, într-un relief en creux din templul funerar de la Medinet Habu, de dimensiuni cu mult peste cele obişnuite, drept, în picioare în carul tras de cai în galop, faraonul Ramses III vânează tauri şi antilope la marginea unei ape plină de peşti. Încordează arcul cu gestul caracteristic şi

strivește animalele în goana carului de război. Viteza acestuia este sugerată prin *galopul zburător* al cailor. Frapează rafinamentul grafic al reliefului prin incizie ce figurează perechea ecvină, ingenios reprezentată prin dublarea contururilor capetelor și cozilor. Cele două perechi de membre anterioare și posterioare sunt aranjate radiar, ca un evantai, sugerând astfel și rapiditatea mișcării.



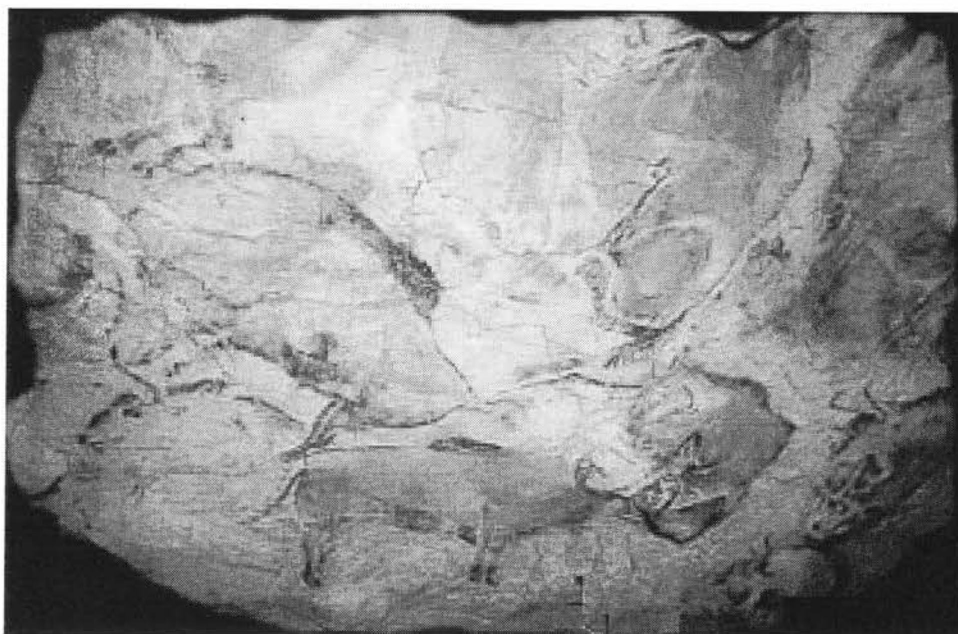
Aegyptisches Museum, Berlin. Stuc pictat de la Amarna cu rațe de Nil deasupra papirusului și a iebii de Cipru. Dinastia XVIII.



Theba, Egipt. Templul lui Ramses III de la Medinet Habu. Vânătoare de tauri și antilope.

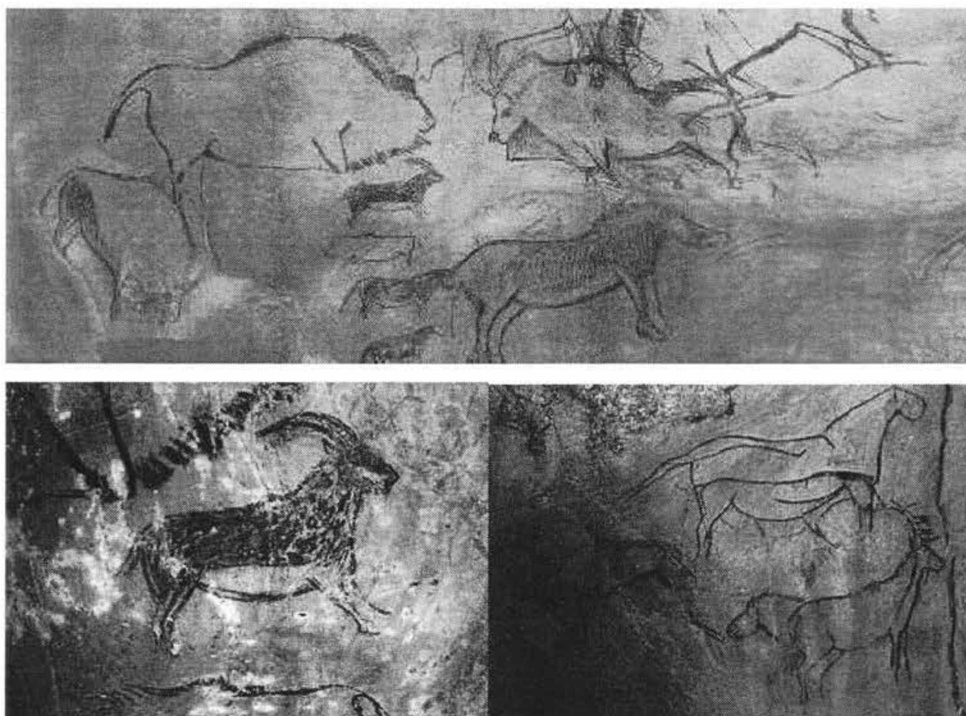
Arta fără artişti

Frecvenţa alăturării pe pereţii grotelor paleolitice a capodoperelor şi a încercărilor lipsite de orice valoare artistică, dovedeşte faptul că în preistorie această activitate nu este rezervată doar unor indivizi, nici nu se pune problema valorii artistice a reprezentărilor. Hazardul face ca între cei ce execută „ instrumentul magic " să se nimerească şi indivizi talentaţi. Astfel, arta apare înaintea conştiinţei artistice, înainte ca artiştii să fie conştienţi că se disting de seminii lor şi înainte ca ei să fie trataţi ca atare. Ne aflăm deci în faza *artei fără artişti.* Plafonul Altamirei este o operă colectivă, fără intenţie de unitate, unele figuri sunt neterminate iar altele se suprapun.



La ora actuală, ca urmare şi a datării cu radio-carbon14, ce indică între unele figuri o perioadă de 200-500 ani, se consideră că plafonul Altamirei este rezultatul unor adăugări succesive de noi reprezentări, la cele iniţial neconectate între ele.

Doar **Salonul Negru** de la Niaux este considerat a fi opera unui singur artist, cu excepţia ibexului care a fost adăugat puţin mai târziu.

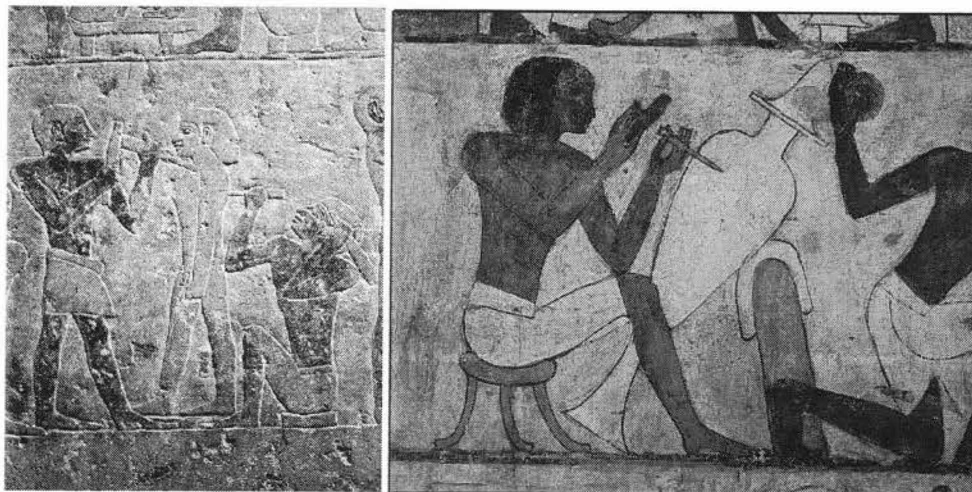


Salonul Negru de la Niaux şi detaliu cu ibexul adăugat ulterior (stânga jos).

Odată cu apariţia artelor plastice, homo-sapiens are capacitatea, pentru prima oară, de a-şi concretiza viaţa psihică în simboluri cu suport material. Artele figurative se leagă astfel cu scriitura. Omul primitiv îşi făureşte un sistem material prin care asigură conservarea socială a realizării gândirii individuale sau colective dar creaţia artistică a omului primitiv nu duce la cristalizarea unei tradiţii puternice. De la o generaţie la alta se transmit puţine lucruri, de multe ori trebuind să se reia de la începuturi dezvoltarea. Din punctul de vedere al antropologiei artei, motivaţiile sociale ale reprezentării parcurg o distanţă conceptual imensă. Ele încep cu milenii de modestă, anonimă şi scrupuloasă hetero-reprezentare şi ajung la o orgolioasă auto-reprezentare a „artistului" din ultimile decenii, când se hipertrofiază nejustificat dimensiunea de multe ori lipsită de consistenţă a originalităţii cu

orice chip. Acestă meta – activitate riscă uneori să se îndepărteze prea mult de la adevăratele şi fundamentalele ei motivaţii şi să plutească în derizoriu, artificial, ridicol şi chiar patologic. Se poate spune de multe ori astăzi, că ne aflăm în faza *artiştilor fără artă*, deoarece ceea ce caută cu înverşunare unii dintre pretendenţii moderni la respectabilul statut este doar încropirea artificială a unei biografii.

Statutul de cele mai multe ori umil, de meseriaş anonim, participant executiv la o lucrare colectivă, nu împiedică pe artistul antic să creeze opere de o mare valoare artistică şi de înaltă spiritualitate. Disciplina artistică riguroasă este transmisă şi perfecţionată din generaţie în generaţie. Inventivitatea sa se descătuşează însă adesea de canoane, chiar dacă poziţia socială şi condiţia de artizan îl lipseşte de respectul castei conducătoare. Artiştii trăiesc în slujba regelui. În schimbul efectuării lucrării, au casă, masă şi o plată în alimente sau ţesături de in. Atelierele artiştilor sunt comune, sculptorii, pictorii, tâmplarii şi îmbălsămătorii lucrând împreună.



Muzeul din Cairo. Doi sculptori lucrând la o statuie, relief pictat pe calcar, dinastia V. Theba, Egipt. Decoratori de vase. Pictură murală din mormântul lui Rekhmere. Conceptul de artist şi meseriaş sunt la fel desemnate încă din Vechiul Imperiu Egiptean, printr-o hieroglifă ce seamănă cu un burghiu pentru piatră.



Muzeul din Cairo. Meşteri sticlari, relief pictat pe calcar, dinastia V.

În timpul Noului Imperiu, atelierele se diferenţiază şi sub conducerea unui singur artist-pedagog, ucenicii se instruiesc cu ajutorul modelelor şi măştilor. Există o strictă ierarhie în cadrul breslei artiştilor. Mai întâi un tânăr trebuie să se afirme prin propriile calităţi, pentru a deveni **ajutor** şi apoi **sculptor** de rând. Pe o treaptă ierarhic superioară, poate deveni supraveghetor sau **şef** al sculptorilor şi în final **mare sculptor**. În popor, aceştia se bucură de o deosebită stimă datorită naturii activităţii lor, prilej al unei apropieri de faraon şi familia sa.



Sculptură din timpul dinastiei aV-a a Vechiului Regat, reprezentându-l pe marele sculptor şi arhitect regal **Kaemheset**. Unii mari sculptori devin consilieri personali, prieteni sau chiar confidenţi ai regelui.

Sennefer şi Senay, sculptură în granit din timpul domniei lui Amenhotep II, a XVIII-a dinastie a Regatului Nou. Această lucrare este printre puţinele opere egiptene semnată de autori. **Amenmes şi Djed-Khonsu** sunt nume ce se pot citi pe inscripţia din partea laterală stângă.

Pe un relief din cel de-al optulea an de domnie al lui Akhenaten, apare sculptorul **Auta**. Pe lângă acesta şi **Djehutymes** (Tutmosis), în epocă mai apare menţionat şi numele marelui sculptor **Men**. Fiul său, **Bec**, relatează că a fost instruit în noul stil artistic de însuşi faraonul. Marii sculptori ca Tutmosis, Auta , Men şi Bec se bucură de cel mai mare prestigiu.

Aspirația la nemurire, ca motivație fundamentală a artei, ne poate părea nouă irealizabilă. Totuşi, expozițiile şi muzeele de egiptologie atrag anual mii de vizitatori. Se pronunță şi azi cu emoție marile **nume** (parte definitorie a personalității) ale faraonilor, reginelor şi mai puțin, ale creatorilor acestei arte. **Chipurile** lor sunt vii şi astăzi în mintea iubitorilor de frumos. Fiind parte din patrimoniul spiritual al omenirii, transmis cu venerație urmaşilor, oare aceste opere nu şi-au îndeplinit pe deplin misiunea?

Contemporaneitatea, cultivatoare a dimensiunii **colosalului** este receptivă şi la monumentalitatea perenei arte antice. Carelajul laturilor pietrei, în care urmează să se cioplească figura înscrisă, face posibilă o veridică asamblare a detaliilor şi o transpunere proporțională, la scară, a unui prototip de dimensiuni acceptabile, omeneşti, creat în ateliere. Este posibilă astfel, chiar transpunerea unor portrete la dimensiuni colosale, la care nu se poate verifica în mod direct, *din ochi,* fidelitatea proporționării. Ne putem face astfel o idee despre cum este edificată statuia, rezultat al întâlnirii în bloc a proiecțiilor laterale şi frontale: artistul efectuează inițial schițe pe suprafețele verticale şi apoi se elimină excedentul de material până la intersectarea planurilor.

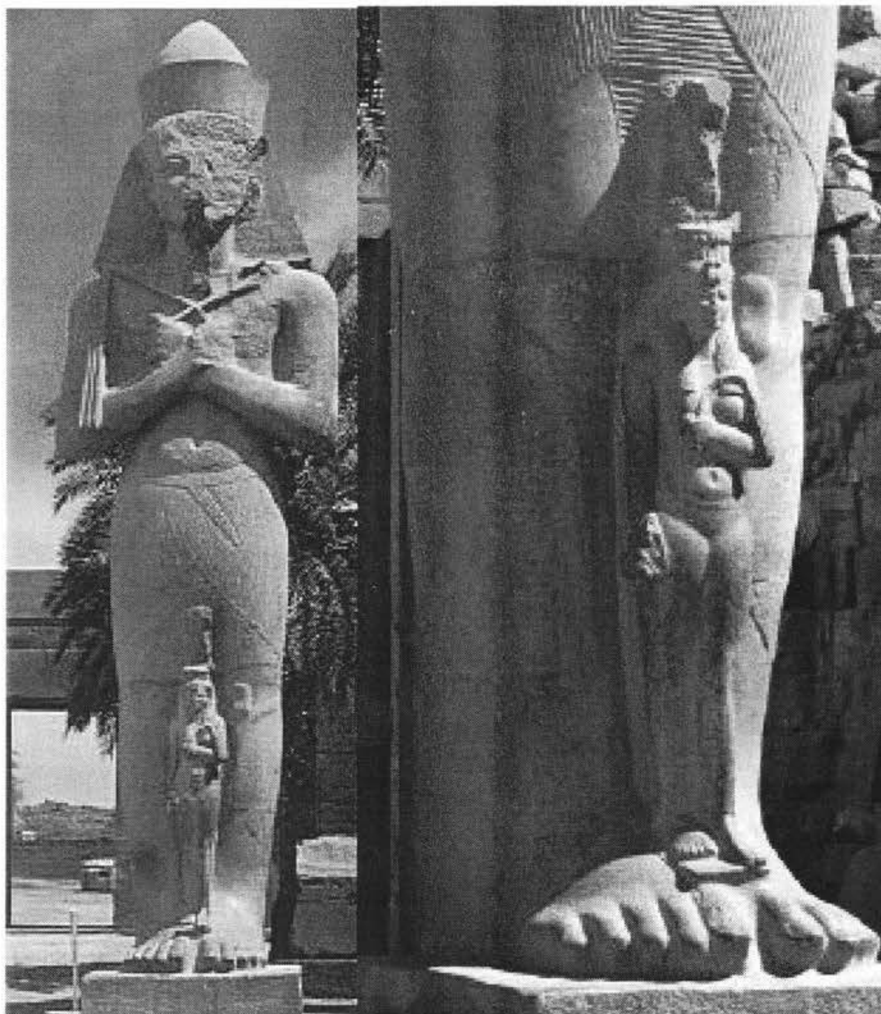
În Imperiul Vechi apar astfel colosale reprezentări sculpturale ronde-bosse, cu fizionomii puternice şi calme. Pentru a reprezenta hieratica rigiditate încremeită a „nemuritorilor", elevațiile sunt desenate şi proiectate pe părțile laterale ale blocului cubic sau prismatic de piatră încă de pe la 2500 î.Ch. Egiptenii folosesc astfel în mod preferențial, metoda desenului proiectiv ortogonal. Retuşurile, cizelările şi rotunjirile finale ale proeminențelor şi muchiilor, atenuează parțial geometrismul.

În perioada amenophită, stilul hieratic își face în continuare simțită prezența, monumentele capătând un caracter patetic. Semnificative sunt cele două statui ale faraonului Amenophis al III- lea, Imperiul Nou, dinastia a XVIII-a. Ele sunt mai cunoscute sub numele impropriu, transmis prin tradiție de la greci și preluat sub stăpânirea romană, de „Coloșii lui Memnon", fiul legendar al lui Eos. Sunt statui de 20,75 m. înălțime, sculptate în blocuri de piatră unice. Faraonul, dublu reprezentat, este așezat pe tronuri cubice. Cel nordic are în drepata sa statuia soției, regina Tiy iar cel din stânga pe cea a mamei sale, Mutemuia.



Theba, Egipt. Coloșii lui Memnon. Astfel de realizări sunt capodopere tehnologice și artistice ale timpului, necesitând modalități de proiectare, transpunere și marcare, pentru a reproduce fizionomiile aidoma și în conformitate cu canoanele. Ele dovedesc o surprinzătoare precizie în folosirea proporțiilor.

Statuile lui Ramses al II-lea, Imperiul Nou, dinastia a XIX-a, îl prezintă la dimensiuni şi volume uriaşe, adesea în ipostază osiriană, ţinând în mâinile încrucişate pe piept flagelul şi sceptrul. Ţinuta este dreaptă, simetrică dar insolită este plasarea statuiei fiicei faraonului, Bani Anta, de dimensiuni mult mai mici, între gambele colosale ale acestuia.



Templul lui Amun de la Karnak, Theba, Egipt. Statuia colosală a lui Ramses al II-lea

În milenara artă egipteană asistăm adesea şi la atenuări sau chiar abandornări ale canonului. În pictură şi relief apare astfel un simulacru de racursiu, deoarece nu este posibilă trecerea bruscă de la torace şi abdomen, reprezentate frontal, la membrele inferioare prezentate lateral. La locul de întâlnire, zona copasă-şold, apare o rotaţie pe treisferturi. Unele vederi laterale ale umerilor apar încă în epoca dinastiei a VI-a dar rămân singulare.

Reprezentarea plană porneşte de la corpul tridimensional obiectiv conceput ca un întreg vizual. În arta bizantină, figurile plasate la înălţime faţă de privitor sunt pentru prima dată alungite, pentru a corecta deliberat abaterea de la proporţiile obiective. Mai târziu, metoda renascentistă de reprezentare a corpului dintr-un punct optic fix, la fel ca obiectivul unui aparat foto, corelată cu desenul şi pictura după model este specifică numai anumitor forme de artă occidentală. Lucrul după model, chiar schiţele preliminare, vizează o proiecţie mecanic fidelă, trecută prin filtrul senzorial al ochiului. Privitorului modern, mai ales celui occidental, format la modul superficial prin prejudecata optică, personajele artei egiptene i se par nefireşti. Corpul omenesc sau al animalelor nu este reprezentat aşa cum se vede. El judecă arta egipteană după normele unei tehnici diferite, specifice Europei Occidentale de după Renaştere.

Este greu de spus că metoda egipteană este „depăşită" prin descoperirea perspectivei „corecte", pentru că există soluţii diferite pentru problema reprezentării fiinţelor într-un plan bidimensional. Dacă se „corectează" un astfel de relief egiptean, reproşându-i inexactitatea anatomică, relieful îşi va pierde în noua sa formă tot farmecul. Reprezentând ochiul şi umărul din raccourci se distruge efectul reprezentării integrale. Figura pierde din pregnanţă şi vigoare, ochiul nu mai are semnificaţia unei idiograme, iar din umeri dispare puterea elanului. Astfel, abaterile de la

reprezentarea „corectă", proiectată dintr-un singur unghi optic sunt de fapt echivalări plastice găsite deliberat în milenii de practică artistică, pentru a reprezenta plat formele tridimensionale. Conceptul vizual este astfel la fel de bine reprezentat şi prin metoda egipteană, poate chiar într-un mod mai direct, psihologic şi intelectual depăşind prejudecăţile reprezentării corecte din punct de vedere optic. Reprezentarea egipteană este deci mai mult a minţii decât a ochiului. Fiecare metodă are lipsuri şi calităţi specifice. Forma reprezentărilor vizuale este în primul rând în concordanţă cu solicitările socio-culturale şi estetice ale epocii şi cu locul ei în cadrul unui stil artistic.

Reconsiderarea artei egiptene, ca o reuşită grandioasă a spiritualităţii umane este facilitată de viziunea neimitativă a concepţiei moderne despre artă. Utilizarea semnelor plastice simbolice sau metaforice în procedeele transpunerii realităţii în artă apar ca un mod de figurare opus imitaţiei. Multe din orientările novatoare ale artei moderne îşi revendică originea printr-un solid sistem de referinţe din imuabila artă egipteană, în care descoperă surprinzătoare prefigurări ale viziunilor contemporane. Înfăţişarea anatomiei corpului uman sau al animalelor, asociată cu necesitatea respectării integrităţii imaginii lor, duce la sinteza fragmentelor prezentate din mai multe puncte de vedere în aceeaşi imagine. Cea mai frecventă este coexistenţa reprezentărilor frontale cu profilul, operaţiune cu multe analogii cu vederile simultane ale cubiştilor prin rotirea ochiului în jurul modelului. Forma anatomică în pictura şi relieful egiptean este o imagine sintetică a unei mişcări de rotaţie a unghiului optic. Această viziune este reluată peste veacuri de cubişti dar motivată diferit. Totalitatea elementelor percepute aduce în plan structuri ce nu se văd din incidenţa frontală dar transpunerea tri-dimensionalului în plan se face selectiv, variabil şi sub impulsul subiectiv al creatorului, ceea ce face ca analogia să fie făcută cu rezerve.

BIBLIOGRAFIE

BARRAL I ALTET, Xavier Istoria artei / Xavier Barral i Altet ; trad. de Razvan Junescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 2002

BICIKOV, V.V. Estetica antichitatii tirzii (secolele II-III) / V.V.Bicikov ; pref. de Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1984

BRION, Marcel Homo pictor / Marcel Brion ; trad.Maria Voda Capusan si Victor Felea;pref.Dumitru Matei. - Bucuresti Editura Meridiane, 1977

CLAYTON, Peter A. ; PRICE, Martin J. Cele sapte minuni ale lumii antice / Peter A. Clayton, Martin J. Price. - Bucuresti Editura Saeculum I. O., 1999

CHATELET, Albert ; GROSLIER, Bernard Philippe Histoire de l'Art : peinture, sculpture / A. Chatelet, B.Ph. Groslier. - Paris : Larousse, c.1990

DRAGUT, Vasile Stilurile Greciei antice / Vasile Dragut. - Bucuresti : Editura Meridiane

DRAGUT, Vasile Arta romaneasca / Vasile Dragut. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1982 Vol.1: Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renastere, Baroc

DRIMBA, Ovidiu Istoria culturii si civilizatiei / Ovidiu Drimba. - Bucuresti : Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1995 - 4 vol

FAIENCES et porcelaines. Italie ; textes de Jeanne Giacomotti, Oreste Ferrari, Vincenzo Montefusco. - Paris : Editions Fabbri, c. 1990

FAURE, Elie Istoria artei / Elie Faure ; in romaneste de Irina Mavrodin;cuvint inainte de Dan Grigorescu. - Bucuresti Editura Meridiane, 1970

FLEMING, William Arte si idei / William Fleming ; traducere Florin Ionescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1983

GRAMATOPOL, Mihai Artele miniaturale in antichitate / Mihai Gramatopol. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1991

GHIȚESCU Gh., Construcția corpului, Editura ATELIER, Galați, 2000

GHIȚESCU Gh., Formele corpului în repaus şi mişcare, Editura ATELIER, Galați, 2000

GHIȚESCU Gh., Stilurile corporale şi expresia, Editura ATELIER, Galați, 2000

GHIȚESCU Gh, Antropologie artistică, Bucureşti, ALLFA, 2001

HOLLINGSWORTH, Mary Arta in istoria umanitatii / Mary Hollingswort ; pref. Giulio Carlo Argan. - Bucuresti : Enciclopedia RAO, 2004

HUYGHE, Rene Dialog cu vizibilul : Cunoasterea picturii / Rene Huyghe ; trad.Sanda Rapeanu;pref.Valeriu Rapeanu. - Bucuresti :Editura Meridiane, 1981

IANOSI, Ion Sublimul in arta : (Un drum in cultura lumii> / Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1984

IANOSI, Ion Sublimul in estetica / Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1983

ISTORIA vizuala a artei / coord. Claude Frontisi. - Bucuresti : Enciclopedia RAO, 2003

JANSON, H. W. History of art / H. W. Janson ; revised and expanded by Anthony F. Janson. - 3-rd edition. - New York : Harry N. Abrams, Inc., c. 1986

JONES, F.Arthur Introducere in arta / Arthur F.Jones ; traducere Anca Irina Ionescu. - Bucuresti : Editura Lider, c.1992

MATEI, Dumitru Originile artei / Dumitru Matei. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1981
MATEI, Horia C. Civilizatia lumii antice : mic dictionar biografic / Horia C. Matei ; cuvint inainte de Acad. Emil Condurachi. - Bucuresti : Editura Eminescu, 1983

PHIPPS, Richard ; WINK, Richard Invitation to the Gallery : An Introduction to Art / Richard Phipps, Richard Wink. - [S.l] : Wm. C. Brown Publishers, c. 1987

ROSULESCU, Vladimir Minuni ale lumii antice / Vladimir Rosulescu. - Craiova : Editura Scorilo, 1998

STENDL, Ion Desenul- Estetica. Suporturi. Materiale : O paralela intre Renastre si secolul XX / Ion Stendl. - Bucuresti : Editura Semne, 2004

VISUAL Encyclopedia. - London : Dorling Kindersley, 1998

WINCKELMANN, Johann Joachim Istoria artei antice / J. J. Winckelmann ; traducere de Gh.I.Ciorogaru;introducere de Dan Grigorescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1985

ZAHARIA, D.N. Istoria artei antice : curs / D.N.Zaharia. - Iasi : Atelierul de multiplicare al Acad.de arte "G.Enescu", 1999

Zaharia, D.N., Surprizele artei paleolitice, Iaşi, 1999

CUPRINS


ISBN 973-85171-3-3
9789738517134